VĂ ATRAGE FILMUL?

Cinema

EPOCA NOASTRĂ

Ion Băieșu:

Îl iubesc în măsura în care îl și urăsc.

Alexandru Ivasiuc:

Moderat, da. Nu-l cred inferior altor arte, dar mai perisabil...

Ștefan Augustin Doinaș:

Da și nu.

Sînziana Pop:

În general, da.

→

Cum trebuie să înțelegem paradoxul?

ION BĂIEȘU:

— Îl iubesc pentru că este teribil de atractiv. Am adormit de multe ori citind cărți, dar niciodată la un film. Îl urăsc pentru că este o artă bastardă, impură, care s-a născut mușcînd din drepturile altor arte și lovind mai ales în teatru. Da, se poate spune că, dacă teatrul secolului XX trece prin atîtea dificultăți, aceasta se datorează și filmului, care nu-i altceva decît teatru filmat. Speranța mea este că nu va trece mult timp pînă cînd filmul cu actori va dispare. Speranța mea este că din această artă nu va rămîne decît filmul „vérité", adică ceea ce e filmat pe viu, netrucat, neregizat.

— Dar nu credeți că filmul și-ar putea găsi drumul său personal de evoluție, prin utilizarea mijloacelor de expresie absolut specifice?

— Sigur că da, însă numai prin filme care devin capodopere. Pentru că numai ele te pot face să uiți acele foarte multe convenții pe care se sprijină filmul. Am văzut recent „Rușinea" al lui Ingmar Bergman și după două ore nu mai știam dacă am fost într-o sală de cinema, într-un teatru sau dacă am citit o carte. Mă stăpînea sentimentul cumplit că trecuse prin mine, ca un fulger, privirea amară a unui mare filozof. Iată o operă, după părerea mea, genială. Cred că filmul se va impune ca artă autonomă, independentă și pe deplin originală, atunci cînd va renunța la actori, cînd regizorul sau operatorul vor ști să înregistreze din realitate întîmplările cele mai cutremurătoare. De pildă, ce regizor ar fi în stare să însceneze o înmormîntare, care să egaleze prin veridicitate o înmormîntare autentică?

— Aveți o experiență — prea puțin mulțumitoare — de colaborare cu cinematografia. Totuși, sînteți ispitit să reveniți?

— Oricînd sînt gata să lucrez cu un regizor bun, cu care să mă pot înțelege. Dar sînt îngrozit și descurajat mai ales de sistemul birocratic, care se opune în continuare, din răsputeri, creării unui film. Am cîteva subiecte interesante, însă mi-e greu să scriu direct scenarii, pentru că, dacă am o idee bună, prefer să fac literatură din ea, asta e meseria mea. Scenariștii propriu-ziși nu mi se par a fi scriitori. Nu cred în profesiunea de scenarist.

„La strada", schemele cele mai profunde...

Atunci ce vă atrage la film?

ALEXANDRU IVASIUC:

— Fiind, hotărît, o artă, a răspunde complet la întrebare ar însemna să încerc să dau explicații de ce există artă în general. Ceea ce nu este nici foarte ușor, nici foarte precis și cred că nu e nici epuizabil. Mă interesează în film în special caracterul lui sintetic, cuprinzînd mișcare, imagine, cuvînt; apoi, evoluția lui rapidă de copil întîrziat, care nu e grevat de prea multe canale; de asemeni caracterul său internațional, determinat de universalitatea imaginii. În plus, am văzut cîteva capodopere care pot fi puse alături de capodoperele celorlalte arte. Filmul are un avantaj de pregnanță și un dezavantaj provenit din faptul că te supune și-ți impune ritmul de gîndire, spre deosebire de un tablou sau o carte, pe care le supui tu, oprindu-te mai mult asupra unui detaliu ori asupra unei pagini, în funcție de ritmul tău interior. Filmul are dezavantajul modernității, prin care timpul suplinește contemplația sau măcar prevalează asupra ei.

— Ați amintit de cîteva filme remarcabile, vizionate de Dv. Care sînt acestea?

— În general, cele care reușesc să fie profunde, deși au o simplitate aproape

greacă. În primul rînd „La strada" care, ca întotdeauna în marea artă, lucrează cu schemele cele mai goale, dîndu-le pregnanță, fără detalii de prisos. Pe urmă, „Aventura", care-mi place cel mai mult din Antonioni, preferat în întregime de mine. În fine, un film diafan, „Gustul mierii", unde există un maximum de umanism, cu minimum de mijloace. Nu demult, la Hollywood, am văzut un lucru grotesc: într-o curte de ciment, sînt prinse amprentele mîinilor și picioarelor vedetelor. Mi-a dat o impresie de viață în patru labe, cu o comercializare excesivă a vedetei, cu care nici măcar nu stai la masă, ci o vezi pe pînză. Cînd filmul se degrevează, ca în cazul Masinei, de servitutea aceasta, continuînd să rămînă cea mai democratică dintre arte, dar nu prin apel la hormoni, există posibilitatea reculegerii necesare marii arte.

— Este singurul sacrificiu ce îl cereți sau îi recunoașteți dreptul de a se debarasa și de alte servituți, cum ar fi, de pildă, excesul de literaturizare?

— Nu cred că filmul poate fi despărțit total de literatură. E adevărat, am văzut și filme experimentale, ca „Fata din Chelsea", al lui Andy Warhol, care apela foarte puțin la cuvînt. Este poate enervant să privești timp de 6 ore cele două ecrane, pe care se proiectează filmul, dar dacă ai răbdare să treci de prima jumătate, devine realmente, dacă nu un fapt de artă, oricum un document sociologic impresionant. Imaginea era statică și compusă doar din cîteva secvențe; de exemplu, într-una, o fată „hippy" își face toaleta tăindu-și inegal bretonul timp de o jumătate de oră și pînă la urmă rămîi cu convingerea că dezordinea vestimentară modernă presupune același efort de durată ca și toaleta doamnei du Barry, să zicem. Cred că filmele experimentale de genul acestuia reprezintă o etapă depășită, cînd occidentul plonja cu oarecare plăcere rea în procesul de dezagregare a valorilor tradiționale. Occidentul de azi se află într-un proces de căutare a valorilor și, de aceea, mă aștept la un val de filme politice. Este demn de remarcat că în film are loc, ca și în celelalte arte, o tendință accentuată de autonomizare, echilibrată de o tendință la fel de puternică de sintetizare. În literatură, de pildă, romanul tinde la un capăt spre purificare, iar la celălalt capăt tinde spre eseu. E un proces de criză a mijloacelor de expresie, care nu ne permite să-i anticipăm evoluția și consecințele.

„Gustul mierii", maximum de umanism, minimum de mijloace

— Cum ați vedea ecranizarea romanelor Dvs?

— Sînt suficient de circumspect în privința cineaștilor pe mîinile cărora aș încăpea. Pentru „Interval" bunăoară, care a stîrnit interes, cred că cel mai în măsură să-l transpună ar fi Lucian Pintilie. Știu însă că ecranizarea unui roman înseamnă doar a da o idee regizorului, el fiind cel care face filmul. Dintr-o poveste oarecare poate ieși un film extraordinar și dintr-o carte foarte bună poate ieși o peliculă proastă, în funcție de măiestria regizorului. Filmul are o anumită specificitate a lui, pe cînd o carte este complexă ca realitatea și o poți transforma în ceva foarte banal sau ceva foarte profund.

Adică? De ce da? De ce nu?

ȘT. AUG. DOINAȘ:

— Mă atrage perspectiva de a vedea pe ecran, timp de două ore, o experiență de viață pe care n-o cunosc; după cum mă atrage și perspectiva unui divertisment copios. Și una și cealaltă, realizate cu acuratețe, la un nivel tehnic corespunzător epocii noastre. În schimb, nu mă atrage deloc perspectiva de a constata, de fiecare dată, în cazul filmelor „cu pretenții", decalajul — după părerea mea, fatal — dintre intențiile artistice ale autorilor și realitatea concretă de pe peliculă. După umila mea părere, cea

→

de-a șaptea artă" nu este... o artă. Motivele mi se par a fi mai multe. Voi da acum doar două. Mai întîi, filmul este „prea legat, în procesul lui de creație, de tehnică; rolul creator al artistului — care, în speță, pare a se numi regizor — este cu totul redus și condiționat de o seamă de factori prezenți dincolo de voința și capacitatea sa: de la condiția economică pusă de producător, pînă la condiția materială a peliculei sau a aparaturii. În al doilea rînd, cinematograful plătește un prea mare tribut „modei" și implică un prea mic coeficient de convenție artistică pentru a se putea sustrage uzurii timpului; așa se explică faptul că realizări de seamă ale istoriei — ce-i drept, foarte tinere — a cinematografiei, ni se par, revăzute la un interval de numai 10—15 ani, cu totul prăfuite. Nu este oare simptomatică împrejurarea că orice estetică a filmului se reduce la o „estetică" a materialelor și mijloacelor sale de producție? Epoca noastră, care trăiește acut criza unei „civilizații a ochiului", vrea neapărat să considere filmul „o artă a imaginii"; dar această imagine nu se poate ridica la rangul de imagine artistică, deoarece — prin datele ei materiale, ca și prin modalitățile specifice în care este realizată — ea nu constituie o viziune asupra lumii, o interpretare a ei, ci doar o reproducere a cărei forță de persuasiune stă tocmai în fidelitatea față de real, în distanța cît mai mică față de acesta. De aceea pitorescul care, aparent, se pune în slujba semnificativului, nu face, de fapt, decît să-i uzurpe domeniul. Zonă de interferență a mai multor arte, filmul trăiește din „măiestria" cu care acestea sînt devorate de către tehnică.

— Recunoașteți filmului puterea de penetrare (și eventual de transformare) în lumea interioară a individului, sau îl socotiți doar un divertisment deconectant?

— Filmul poate să fie doar un divertisment deconectant, dar poate deveni și un documentar zguduitor. În acest din urmă caz, nu i se contestă de nimeni forța de penetrare în conștiința oamenilor, capacitatea sa dinamizatoare și educativă: este unul din cele mai eficace — și chiar teribile — mijloace de propagandă. Și viitorul ne rezervă, probabil, încă multe surprize.

— S-au încercat mici „poeme cinematografice", ecranizări sau viziuni filmice ale unor poezii. Cum vedeți relația dintre cele două arte, recrearea unui univers poetic cu limbajul artei filmului?

— Tocmai din cauza înrudirii lor, combinația dintre două arte nu poate fi decît o mezalianță, iar fructul dragostei lor — un hibrid. Există arte care se completează în spectacol, de exemplu, muzica și dansul, dar arta coregrafică este cu totul altceva decît arta sunetelor. O poezie poate avea ca temă — în locul unui fapt real — un fapt ce ține de lumea culturii; vom avea atunci de-a face cu o „poezie a faptului de cultură", dar prin aceasta domeniul artei respective nu încalcă domeniul unei arte surori. Ce înseamnă „poem cinematografic" sau „recrearea unui univers poetic cu ajutorul limbajului artei filmului"? O poezie despre un pictor (a se vedea, de pildă, „Memling" de Dan Botta) e valabilă artisticește în măsura în care e poezie, nu în măsura în care „reproduce" anumite elemente capabile să ne trimită la opera sau viața pictorului; un poem muzical e apreciat în măsura în care este muzică adevărată, nu în funcție de modul în care ilustrează momentele epice luate ca subiect. Or, cum „arta" filmului nu este — după părerea mea — o artă adevărată, un „poem cinematografic" despre, să zicem, o poezie de Blaga nu poate să fie decît, cel mult, un excelent documentar despre Blaga. Îmi veți răspunde că există filme care „redau" o anumită atmosferă specifică, întîlnită în unele opere literare: filme sovietice care ecranizează o nuvelă de Turgheniev sau un roman de Dostoievski. Desigur, în acest filme reîntîlnim aceeași atmosferă ca în operele amintite; dar aceasta nu înseamnă că filmele respective sînt opere de artă: atmosfera romanului „Forsyte Saga" trăiește în serialul cu același nume și ea trăiește, și mai bine, în cele cîteva secvențe de jurnal de epocă incluse în film. Toate acestea nu sînt însă opere de artă, ci doar produse hibride, care beneficiază de un prestigiu de împrumut.

Cum se explică această atracție?

SÎNZIANA POP:

— Este arta cu cea mai mare capacitate de vizualizare a imaginii artistice, cu cea mai mare forță de a concretiza sensibilul, imaginativul, cu cea mai mare putere de comunicare. Și este o artă economică, esențială, concisă, o artă care refuză categoric discursul, diluția, intelectualismul în sine. Și-mi place, pentru că este o artă deschisă, maleabilă și ductilă, o artă favorabilă inovației, lipsită de conformisme și prejudecăți, este domeniul cel mai apt de a fi folosit în scop de pledoarie. Și, din punctul meu de vedere, aceasta este prima condiție a existenței artistului.

— Ce categorie de filme vă interesează în mod deosebit: cele de construcție epică sau cele de factură modernă, specific cinematografică?

— Cred că separația dumneavoastră este ușor anacronică, dacă nu falsă, fiindcă nu mi se pare deloc că filmele de factură modernă eludează epicul. Că nu mai este vorba de un epic tradițional, de o acțiune clasică cu început, intrigă și sfîrșit, asta e altceva, dar arta modernă a sporit de mult și pe multe direcții accepția epicului și nu văd de ce n-ar face-o și filmul. Tor ce ține de inteligență e acțiune, indiferent că se petrece în planul realității sau în planul fantasticului, indiferent că se demonstrează prin dialog sau prin metaforă. O creștere sau o descreștere psihologică, o demonstrație eseistică despre idee, făcută cu mijloace cinematografice, este la fel de convingătoare, la fel de aptă de a comunica, ba aș cuteza chiar să cred că reconsiderarea epicului este unul dintre bunurile definitiv cîștigate de filmul modern. Așa că epicul n-a dispărut, ci s-a subțiat, a cîștigat noi dimensiuni, cred că reprezentarea lui grafică nu mai este atît orizontală, cît verticală. Înțelegeți ce vreau să spun? Iar dacă intenția dumneavoastră a fost să numiți prin „filme de construcție epică" așa-numitele wes-

ternuri, superproducțiile colorate și ecranizările după modele literare, dacă m-am prefăcut a nu sezisa fondul chestiunii numai și numai pentru a pleda în favoarea filmului de factură modernă, am să vă răspund că omul sfințește locul și că filmele de construcție epică, atunci cînd sînt bune, încap lîngă toate celelalte genuri de filme, au o existență independentă, au o valoare a lor, nu intră în nici un fel de concurență cu filmul de artă și dacă există o singură trăsătură comună, aceea este cea a mijlocului de expresie. Filmele de artă trebuie să fie comparate cu filmele de artă, filmul documentar cu filmul documentar, din nerespectarea rigorilor genului ies mari încurcături. Așa că filmul de construcție epică poate să-mi placă la fel de tare ca filmul de factură modernă, fiindcă nu mi s-a întîmplat încă niciodată că citesc filozofie și să cred că am în față un Simenon.

— Ca prozatoare modernă (nu în sensul pejorativ al cuvîntului, ci, propriu zis, din punct de vedere, mai degrabă, stilistic) nu vă simțiți tentată să scrieți pentru cinema, scenarii deci?

— La întrebarea aceasta am să mă grăbesc foarte tare să vă răspund, căci modernitatea chiar și stilistică a literaturii ține maximum-maximorum un an. Dumneavoastră înșivă nu veți cuteza la anul să mă întrebați... „Ce părere aveți despre noul val"? Dar pentru că sîntem încă „anul acesta", mai ales din acest motiv și nu pentru că aș fi cu tot dinadinsul o prozatoare modernă (deși formula nu-mi displace, de ce să nu recunosc?), am să mărturisesc cu teamă reală că filmul mă atrage atît de mult, că doresc așa de intens să scriu un scenariu, încît compun proză, scriu proză și proză, strîngînd din dinți. Mi-e frică de film. Cred că pentru un scriitor e o experiență fantastică. Cred că filmul e contaminat și că cinematografia e o maladie. Dacă nu te mai întorci înapoi? Și-mi place atît de mult, atît de minunat de mult să scriu proză. Vă dați seama? Ar fi îngrozitor să...

Anchetă realizată de Sergiu SELIAN

Antonioni, preferat de mine în întregime

Cinema

LUMEA DE MÎINE

Cheltuim prea mult în spaţiu? Fals!

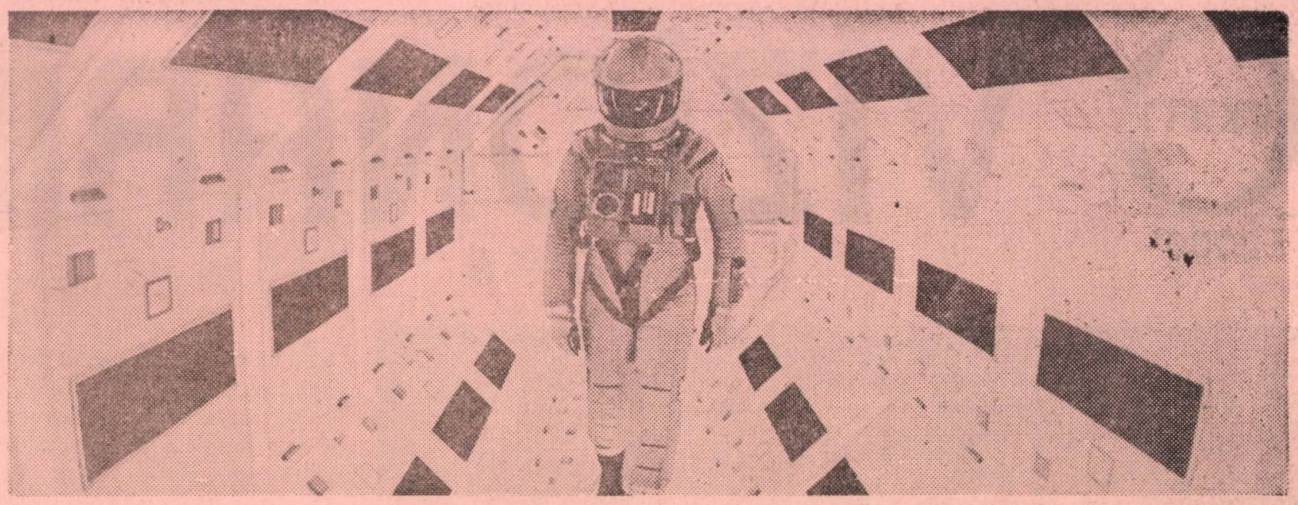
●

Vom fi despăgubiţi însutit.

●

Ce căutăm în cosmos? Leacul cancerului!

Hazardul, ajutat uneori de zeul publicităţii, a făcut ca lucrările succesive ale grandiosului film realizat de Stanley Kubrick, după un scenariu scris în colaborare cu Arthur C. Clarke, să coincidă cu evenimente notabile, legate într-un fel sau altul de sublima aventură cosmică. În dimineaţa premierei new-yorkeze, „Apollo-6" urma să fie propulsat pe orbită de la Cape Kennedy. În perioada prezentării la Festivalul cinematografic de la Moscova, „Apollo 11" şi „Luna 15" realizau memorabilele lor contacte selenare, iar în urmă cu un an, la Viena, premiera europeană avusese loc în timpul desfăşurării lucrărilor „Conferinţei Naţiunilor Unite pentru exploatarea şi utilizarea paşnică a spaţiului extraatmo-



Vom avea ordinatoare mai inteligente ca oamenii

sferic". Cu acel prilej *l-am cunoscut pe Arthur Clarke, invitat de onoare al Conferinței, și am avut cu el o lungă discuție* din care am extras cîteva secvențe.

— Domnule Clarke, sînteți cunoscut ca unul dintre cei mai prestigioși autori de science-fiction ai epocii noastre. Se știe însă mai puțin că scriitorul este dublat de un savant care a arătat, încă din 1945, importanța sateliților de telecomunicație...

— După opinia mea, e foarte necesar ca oamenii de știință să se gîndească la viitor, punînd la contribuție întreaga lor putere de imaginație. Aici există însă un pericol. Acumularea de cunoștințe într-un anumit domeniu te poate face să dai mai multă atenție eventualelor obiecții și rezerve, decît perspectivelor. În acest sens, science-fiction-ul joacă un rol considerabil, căci scriitorii cu simț de răspundere înțeleg posibilitățile științei și nu sînt inhibați de dificultățile de ordin practic. Lectura cărților bune de science-fiction ar trebui să devină obligatorie pentru oamenii de știință.

— Vă mărturisesc că, dincolo de emoția artistică pe care am încercat-o vizionînd filmul „2001 — o odisee spațială", am avut tot timpul și senzația unei depline veridicități.

— Poate pentru că tehnica spațială prezentată în film va fi cu siguranță realizată. Nu știu dacă asta se va întîmpla exact în anul 2001. Dar omul va construi stațiuni spațiale, orașe pe Lună, cosmonave capabile să ajungă pînă în preajma lui Jupiter...

— Și ordinatoare care să asigure în întregime navigația acestor cosmonave și să stea de vorbă cu membrii echipajului, ca acel H.A.L. al dumneavoastră?

— Există de pe acum unele în stare să joace șah mai bine decît cei care le programează. Mașinile pot să învețe și să profite de greșeli, întocmai ca oamenii, neuitînd însă niciodată ceea ce învață și amintindu-și totul cvasiinstantaneu. Mulți specialiști sînt convinși că, spre sfîrșitul acestui secol, vom avea ordinatoare mai „inteligente" decît oamenii.

— Cu toată memoria mea imperfectă, îmi amintesc ce spuneați într-una în cărțile dumneavoastră: „Viitorul este mult mai fantastic decît tot ce ne putem imagina". Dacă ar fi, totuși, să indicați evenimentul cel mai important al deceniilor următoare...

— Fără îndoială, contactul cu extratereștrii.

— În carte — e vorba de „Profiluri ale viitorului" — situați acest contact între 2030 și 2040. În film...

— E un lucru care s-ar putea întîmpla și săptămîna viitoare, dar și peste 1 000 de ani. Important este că se va întîmpla. Tocmai de aceea, în întreaga perioadă a pregătirii și realizării filmului, Kubrick și cu mine nu ne-am abătut de la intenția originală.

— Și anume?

— Să înfățișăm reacțiile umane în fața descoperirii existenței unei rațiuni superioare.

— ...și invizibile...

— E mai bine să lași inimaginabilul să fie imaginat de spectatori. După cum e mai înțelept să nu încerci să dai un răspuns tuturor problemelor pe care le ridici într-o operă de artă. Foarte mulți oameni au căutat și au găsit alte interpretări ale anumitor secvențe, dintre care unele la fel de valabile ca și ale noastre.

— De pildă?

— Filmul arată, la început, maimuțele care devin oameni, iar la sfîrșit — desigur într-o manieră simbolică — ceea ce va deveni omul, ceea ce trebuie să devină dacă vrea să fie la înălțimea erei cosmice. După părerea mea, e o fantezie de tip realist. Căci eu cred în evoluție și în progres — și tocmai aceasta este tema filozofică a filmului.

— După cîte înțeleg, la viziunea dumneavoastră, evoluția și progresul sînt legate indisolubil de cucerirea Cosmosului. Există însă unii savanți care se pronunță împotriva cheltuielilor, într-adevăr uriașe, pe care le solicită efortul spațial.

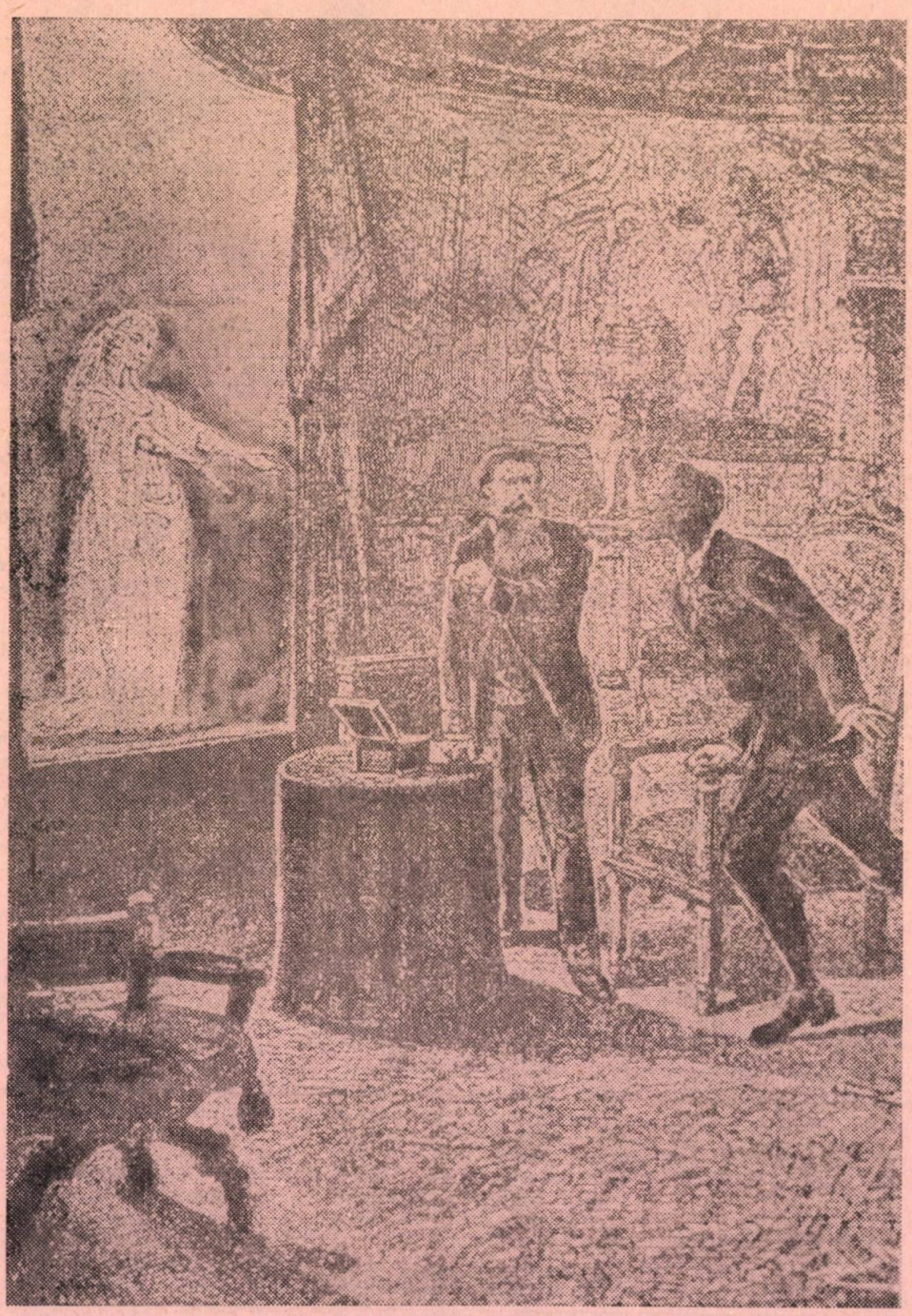
— Este o absurditate primejdioasă să susții că banii cheltuiți pentru cercetările spațiale sînt pierduți. Vom fi despăgubiți însutit! Tehnologia spațială lărgește încă de pe acum toate granițele științei. Studiile întreprinse asupra organismelor vii aflate în spațiul cosmic deschid noi orizonturi în legătură cu teoriile asupra creșterii și dezvoltării celulelor. N-am nici o îndoială că în felul acesta vom găsi, în sfîrșit, remediul cancerului. Vreți alte exemple? În Ceylon, unde trăiesc acum, întreaga economie se bazează pe agricultură. Musonul aduce viața sau moartea acestei comunități. Ei bine, datorită sateliților meteorologici am ajuns să știm cum ia naștere musonul. Sau să ne gîndim la utilizarea sateliților pentru învățămînt prin televiziune. Continente întregi pot fi aduse la știința de carte, la un cost de un dolar pe an, de fiecare elev. Cunoașteți vreun mijloc de informație mai ieftin?...

Utilizînd mijloacele specifice ale artei, „2001 — o odisee spațială" constituie și o pledoarie pentru necesitatea vitală a pătrunderii omului în Cosmos. Consider că acesta este mesajul cel mai important care trebuie să ajungă la marele public.

Ion HOBANA

Cinema 2000

VIZIONARII



Stilla, deși moartă, *se ivea pe ecranul lui Jules Verne*

„Și nu numai că o ascultă pe Stilla ca și cum s-ar fi aflat în loja lui, dar — ceea ce poate părea cu totul de neînțeles — o și vedea înaintea ochilor, de parcă ar fi fost vie.

Era un simplu artificiu de optică.

...Cu ajutorul unor oglinzi înclinate după un anume unghi, calculat de Orfanik, atunci cînd puternice raze luminau portretul așezat în fața unei oglinzi, Stilla se ivea, datorită reflectării, la fel de „reală" ca în vremea cînd era plină de viață și în toată splendoarea frumuseții ei".

Acest pasaj din „Castelul din Carpați" ni-l prezintă pe Jules Verne într-o postură cu totul inedită pentru el: aceea de vizionar anacronic. Într-adevăr, în 1892, cînd a apărut romanul, proiecția unei imagini imobile constituia o etapă de mult depășită a istoriei creării cinematografului. În Franța chiar, Reynaud construise, încă din 1877, *praxinoscopul*, utilizînd un tambur de oglinzi, a cărui rotire dădea iluzia mișcării, iar în 1888, *teatrul optic*.

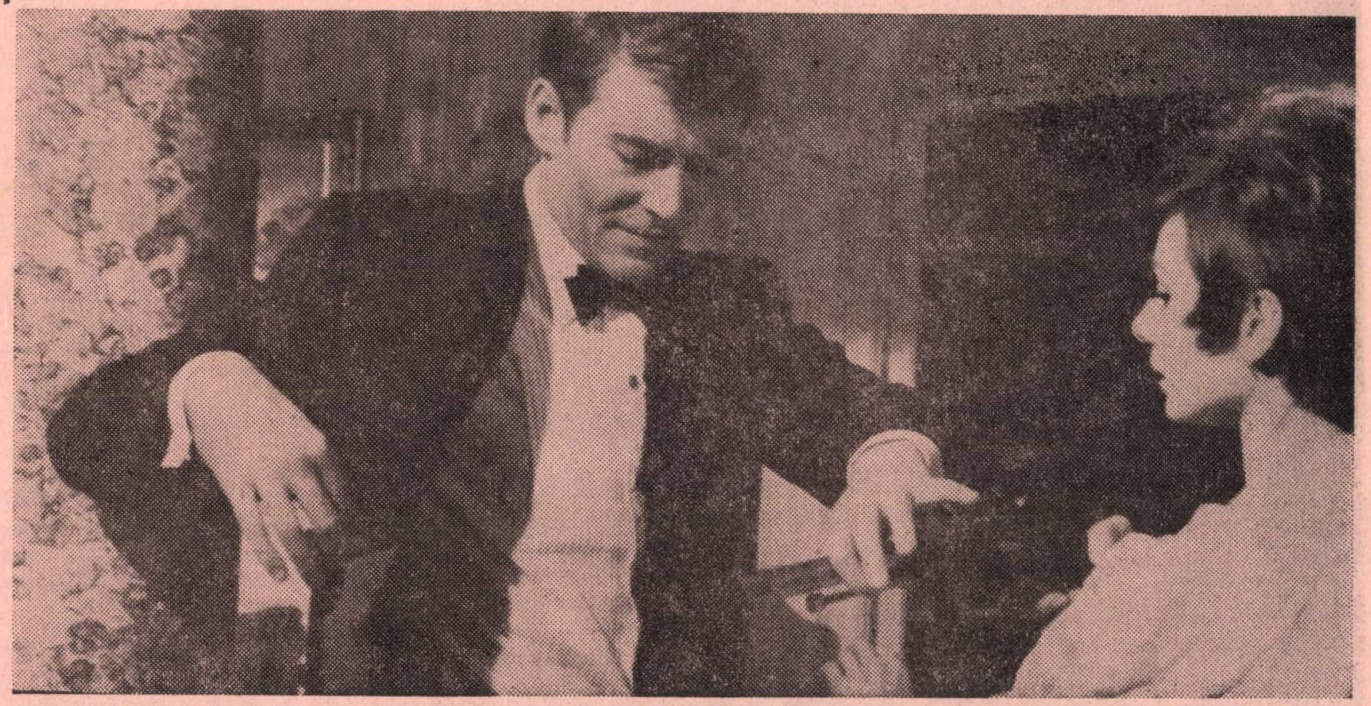
S-ar părea că, de astă dată, ambiția detaliului i-a jucat o festă marelui scriitor francez. Virtuțile impreciziei le demonstrează descrierea „invenției" lui Macedonski, din prima versiune a „Palatului fermecat": „O colosală oglindă... combinată astfel, încît, la fiecare două minute înfățișa într-însa cîte un tablou: aci o scenă din viața reală, aci o priveliște a naturii". Urmează cîteva notații sugestive — „într-un mod cu desăvîrșire natural", „oceanul ce rostogolea valurile sale gigantice", „tabloul viu și însuflețit" — care-l îndreptățesc pe Tudor Vianu să vorbească despre „pînzele cinematografiei ce te trec mările și oceanele".

Să notăm că „Palatul fermecat" a apărut în anul 1881.

I. H.

Cinema 2000

PE CERUL NOPȚII



*„Actorul meu preferat este **Peter O'Toole**. Nu s-ar putea **reprograma** „Cum să furi un milion"? (Voicu Adrian — Arad)*

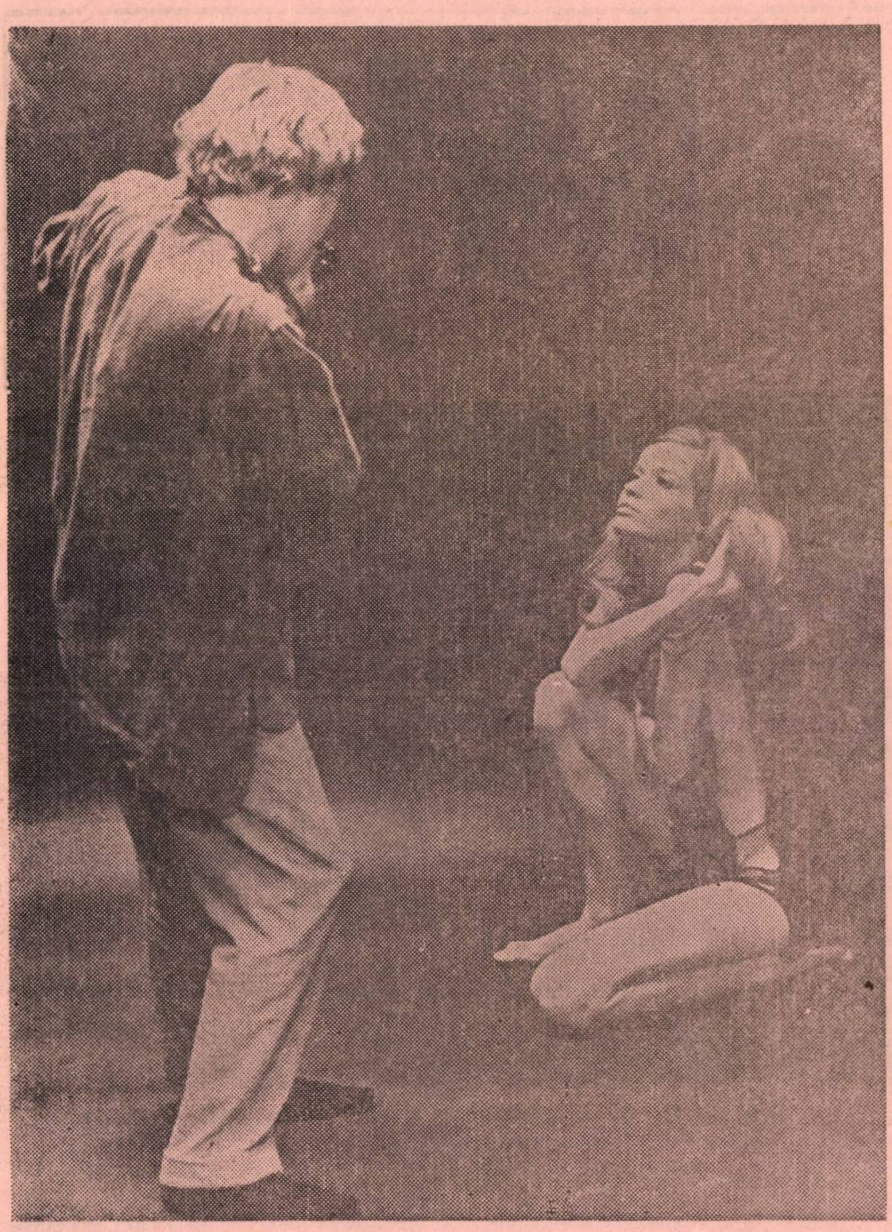
- *Vom avea cinemateci personale?*
- *Vor exista magazine de filme?*
- *Proiecțiile vor înlocui tablourile?*

Dintotdeauna anticipațiile asupra viitorului artei filmului au fost formulate extravagant. În „Cea mai bună dintre lumi" Huxley scria despre un film sintetic, vorbit, cîntat, în culori, stereoscopic, odorant (viziunea era șocantă la vremea ei). René Clair visa proiecții pe cerul nopții. Dovjenko dorea un cinematograf fără ecran, cu proiecții în mijlocul spectatorilor. Într-un roman științifico-fantastic de Ray Bradbury, personajele se desprind de pe ecran, circulă prin sală, printre spectatori, o pornesc pe străzi și prin case...

Așa cum cinematograful panoramic exista ca proiect cu mult înainte de a fi realizat și a fost scos la iveală doar într-un moment de criză, care necesita o atracție în plus pentru spectatorii de film, tot așa „utopiile" mai sus menționate ar putea deveni o realitate, dacă vreun producător ar considera că utilitatea lor financiară le justifică. Astăzi însă, dacă încercăm să facem anticipații asupra cinematografului viitorului, trebuie să ținem seama de o serie de fapte.

Psihologia consumatorului

Dacă la începuturile ei arta filmului aducea miracolul unor realități care depășeau orizontul omului obișnuit, dacă la primele proiecții documentare și la fanteziile lui Méliès, un public întreg era captat într-o lume necunoscută, fascinantă, astăzi, mai mult ori mai puțin blazat, spectatorul are acasă, la televizor, evenimente care oricît de zguduitoare ar fi, devin: „evenimentul de la televizor". Există pericolul formării unui nou tip de spectator, care nu se consideră individual implicat evenimentelor ce se desfășoară pe micul ecran. Din ce →



„Blow-up" este un film de căpătîi. Ar putea fi răsfoit mereu, ca o carte (Ştefana Ştefănescu — Bucureşti)

În ce mai mult se simte nevoia educării unui tele-spectator „solidar faţă de destinul omenirii", (J. L. Arauguren — „Sociologia informaţiei") un spectator pentru care *actul de a privi este un act de conştiinţă*. Dar acest lucru este posibil doar atunci cînd recepţia mesajelor este *activă* şi nu pasivă. Este interesant de menţionat în acest sens că, în unele ţări din Africa, la primele proiecţii cinematografice, s-a observat că spectatorii îşi controlează ţinuta vestimentară, se piaptănă, aşteaptă profund emoţionaţi; era un fel de pregătire a unei întîlniri cu un eveniment deosebit, care trebuie să te găsească demn, concentrat, gata de a participa.

Colecţionari de filme ?

În cartea sa „Studiu asupra principiilor unei filozofii a cinematografului", Gilbert Cohen-Séat arăta că celelalte arte încurajează ipocrizia luxului, a bogăţiei, care acumulează arta ca pe o marcă a nobleţei, existînd chiar un fel de blazon al colecţionarului. „Doar filmul — scria încrezător autorul — este arta care nu permite colecţia particulară".

Şi iată că arta filmului se lasă şi ea colecţionată. Mai mult, sînt voci care susţin că aceasta este forma viitoare de dezvoltare a cinematografiei, lucru ce va aduce cu sine o transformare a mijloacelor lui de expresie. A apărut şi noţiunea de *cinematecă personală*. În rafturile bibliotecilor, cărţile vor rămîne poate doar elemente decorative, atunci cînd pe rafturile cinetecii se vor acumula rolele cu filme!

Filme de buzunar?

Claude Givaudan a deschis anul trecut la Paris, în Bd. Saint-Germain, un magazin la care se vînd... filme. A început cu un stoc de 15, dar speră că numărul lor va creşte. În acest neobişnuit magazin, filmele sînt proiectate şi cumpărătorul şi-l poate alege pe cel dorit. Deocamdată se vînd scurt-metraje, care costă între 300 şi 2000 de franci.

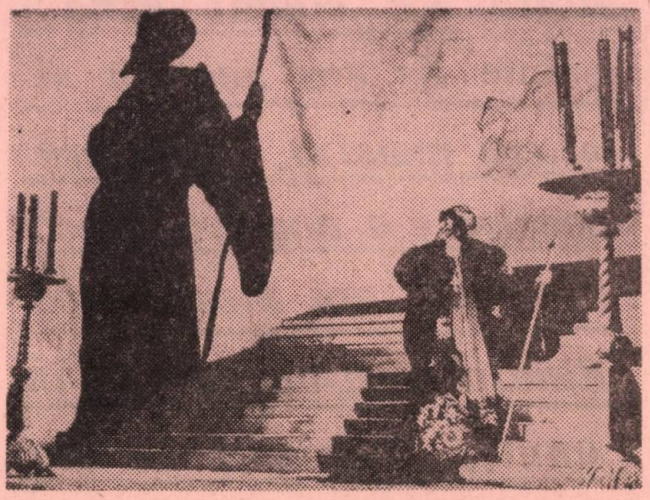
Intenţia-program a lui Claude Givaudan a fost astfel formulată: „Cinematograful trebuie să reprezinte un mijloc de cunoaştere, ca orice lucrare de artă: o sculptură, o pictură... Pentru mulţi, a viziona o singură dată un film, este insuficient. Tot aşa cum contempli de mai multe ori un tablou, ori citeşti şi recitesti o carte, tot astfel unii spectatori simt nevoia să li se proiecteze şi reproiecteze un film. Trebuie deci, să ne gîndim la „filmele de buzunar" care pot fi cumpărate uşor şi vizionate acasă, ori de cîte ori spectatorul simte nevoia". Aparatele de proiecţie pentru acest gen de filme pot fi cuplate la televizor şi este suficient să se apese pe un buton pentru ca pe micul ecran să se desfăşoare mult rîvnita poveste cinematografică.

Proiecţii permanente?

În magazinul de filme au apărut şi primii autori entuziaşti: Martial Raysse (artist pop, printre puţinii din Franţa, autor al unei expoziţii ce a făcut mare vîlvă la New York în 1968: sculpturi în interiorul cărora se făceau proiecţii cinematografice) a pus în vînzare filmul — „Homo presto" — o odisee de opt minute, cum o numeşte chiar el.

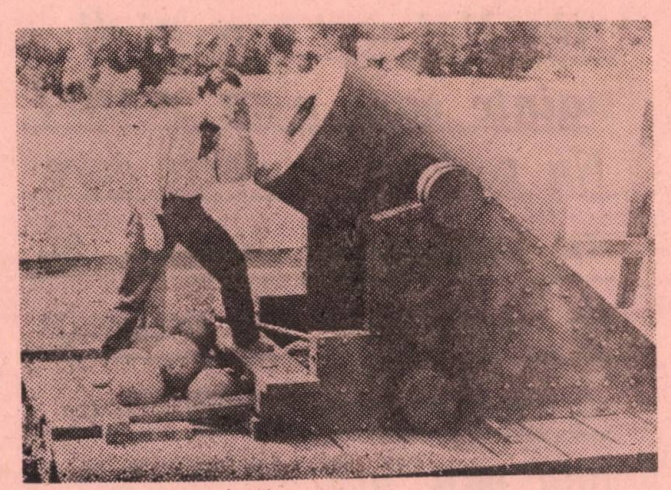
„Doresc — spunea Martial Raysse într-un interviu — ca zidurile interioarelor să fie animate de proiecţii permanente".

Uită, ori poate nu ştie autorul acestei declaraţii, că Mondrian vroia în 1919 să realizeze picturi continue pe pereţii camerelor, pentru că „parcurgînd vizual încăperea ne putem forma o imagine interioară, care ne ajută să vedem diversele planuri ca pe unul singur".



„Avem nevoie „să-l buchisim" pe Eisenstein în „Ivan cel Groaznic"... (Elvira Olteanu — București)

„Mi-ar place să pot „pune" „Umbrelele din Cherbourg" ca pe un disc" (Ion Vasilescu — Oradea)



„Nici un film făcut azi nu ajunge la nivelul unui Buster Keaton..." (O.M.B. — Timișoara)

„Din fericire pot reciti „Roșu și negru" de cîte ori vreau. Dar filmul..." (Maria Scutelnic — București)

Creatorul-spectator?

William Klein, autorul lui „Polly Magoo" și al lui „Mr. Freedom", filme care i-au adus o anumită consacrare, vinde la magazinul lui Givaudan scurtmetrajul „Broadway by light". „Cele mai groaznice lucruri din New York pot da de gîndit, dacă le privești ca un *spectator interesat*, deci pot constitui obiectul unui film". După concepția lui, cineastul trebuie să găsească în spectator un partener activ, prin capacitatea de a sesiza și imagina. William Klein a consimțit să-și vîndă filmul la magazinul din Saint-Germain, pentru că este convins că această formă de „consum" cinematografic facilitează apropierea dintre creator și public.

Camera-penel?

Charles Mitton — grafician de renume — realizînd un film special pentru magazin, definește de fapt caracterul oarecum plastic-speculativ al primelor producții scoase în vînzare aci.

Iată ce declară el: „Mi se pare curios că nu se întrebuințează expresia de „cameră-penel". Cred că un pictor poate aduce ceva nou în cinematografie, mai mult poate decît Godard, care trece drept un cineast apropiat de tendințele picturale, dar care se mulțumește doar să creeze un decor... Cred că publicul trebuie să dispună de filme după gustul său, să-și aleagă pentru acasă, numai ceea ce preferă..."

Și viitorul?

Să fie oare acest tip de cine-amator singuratic în actul de vizionare, fratele viitor al iubitorului de literatură care comunică cu autorul prin actul individual de lectură? Să fie „cinematograful de cameră" forma de dezvoltare viitoare a filmului? La aceste întrebări doar viitorul ne poate răspunde categoric. Indiferent însă de rezultat, noua psihologie activ-individuală pe care aceste forme de film ar putea-o desăvîrși, este un cîștig ce n-ar trebui respins, ci recuperat, iar noile raporturi ce se formează între creatori și public ar trebui puse din nou în discuție.

R. FLORIAN

Cinema 2000

PASIBILI DE 2000

Motto: Ce ciudat sună: înainte de era noastră și în era noastră. Parcă era noastră e a noastră! Dacă e pe așa, era mea e cea dinainte. M-am născut în anul... înainte de era noastră. Deși asta nu schimbă cu nimic lucrurile. Mai sînt oameni dinainte care n-au murit? Nu vorbesc de opere care au sucombat toate... și, în definitiv, ce mileniu așteptăm noi: 2000 înainte sau în?

Știința și tehnica au pus arta cu botul pe labe. Cînd s-a reușit să poți trăi cu inima altuia, ce să mai îndrugi despre dor? Cînd s-a reușit să poți vorbi cu gura altuia (și asta demult, din antichitate chiar, cînd se vorbea și prin Pitii) ce subtilități sufletești răsuflate să mai exprimi? De la filmare s-a ajuns la autofilmare. Îți pui pe piept un ecrănaș, nu mai mare decît o tăbliță pentru milogi și, printr-un sistem de televiziune foarte sofisticat — Tokio — satelit — ocean — copac — București, reușești să te vezi în oglindă. Cîte raze din acestea frînte se consumă pentru mine? — ar trebui să te întrebi dimineața cînd îți smulgi cu infinită grijă un fir de păr din nas. Cîți oameni stau pe emisie, cîți pe recepție, cîte calculatoare, ordinatori dau coordonate, urmăresc parametrii ca să te poți tu bărbieri în fiecare zi de maimuța care te-a năpădit peste noapte? Iar imaginile acestea *rămîn*, sînt colectate. Fiecare dintre noi își depune filmul propriei vieți la filmoteca generală. Am făcut zilele acestea o anchetă care nu mi se pare o nimica toată. Cel puțin eu am fost foarte mulțumit de idee. Înarmat cu o sticluță de spirt pentru dezinfecție am umblat prin spitale, întrebîndu-i pe cei grav bolnavi cam ce filme ar dori să vizioneze în anul 2000. Răspunsurile au fost de natura aceasta:

— *Un film despre cealaltă.* (Omul n-a mai apucat să-mi explice ce înseamnă asta, ce fel de *lume* — sper că nu era misticl — voia să se exprime probabil despre „lumea viitorului").

— *Mai multe filme din ziua de azi.* (Acest răspuns m-a uns la inimă. Uite, domnule, zic, ce înseamnă responsabilitatea artistului! Oamenii cer, doresc să afle cît mai mult, să vadă, să vadă, să cunoască, să știe din ce li se trage).

— *Ceva despre medicamentele străine.* (Bolnavul era inconștient).

— *Din viața animalelor și în special a elefanților.* (Răspunsul acesta, oarecum criptic, mi-a dat de gîndit).

— *Întîmplări cu cosmonauți.* (Zburăm, zburăm!)

— *Despre locurile cele cu verdeață.* (Un film despre clorofilă n-ar strica, desigur).

Putem să tragem de aici următoarea concluzie: În anul 2000 vor fi preponderente filmele molcome, statice, odihnitoare, care să te facă să casti, să te gîndești la locurile cele cu verdeață, asta pentru a contracara gradul de tehnicism ridicat.

Am repetat experiența, luînd la rînd maternitățile și chestionînd nou-născuții, pînă la 10 zile, care nu au avut timp să fie influențați de teoriile despre artă și care dat fiind odihna lor de 9 luni au capul mai limpede și văd mai clar, cum nu mai reușim noi în nici o dimineață.

— Ce gîndiți despre filmul anului 2000? i-am întrebat eu pe șleau, folosindu-mă chiar de formularea clară și concisă a redacției.

— Du-te și te plimbă.

Un alt răspuns:

— Mămica și tăticul sînt niște babaci penibili, depășiți de realitate, pentru că vor să-mi taie moțul.

Și altele de acest fel. De prisos să vă spun că răspunsurile au fost date *prin semne*, printr-un fel de gungureală foarte elocventă a mîinilor și picioarelor. Deci protestul în fața artei va fi total. Cu mîi-

— Ce gîndiți despre filmul anului 2000?
— Du-te și te plimbă.

nile și picioarele, cu ghearele și cu dinții — împotriva filmului. Împotriva artei sau împotriva unei *anumite* arte? O vină mare o purtăm aici și noi, de ce să nu recunoaștem deschis, pentru că părinții acestor sugari teribili au fost îndopați duminică de duminică, sîmbătă de sîmbătă cu filme proaste, iar reacția s-a format pe loc și s-a transmis ereditar.

Sistematizăm un pic impresiile culese de la cele două anchete. Pe de altă parte primii anchetați, cei care și-au cam încheiat socotelile cu viața și au toate motivele să vorbească *obiectiv*, cred, mai cred încă în lumea viitorului (lumea cealaltă), cred cu toată tăria în puterea infailibilă a științei, a tehnicei și a medicamentelor. Și nu se poate spune că sînt oameni *fără* experiență. Ba dimpotrivă, dacă e e pe așa, chiar maximum de experiență de viață posibilă. Pe de altă parte, cei care vin acum pe lume suferă de un fel de complex de superioritate, un soi de blazare, totul li se cuvine, totul e al lor și refuză să li se taie moțul. Cît despre artă?

Am ținut să prezint acest scurt documentar din 1969 pentru a putea mai lesne să ancorăm în anul 2000. Trăind în mijlocul unui flux de imagini, într-o vîltoare de imagini, dăm filmului azi cam totul: speranțe, bani, setea de critică și autocritică. Ce-o să se întîmple atunci? Homer era orb, nu vedea filme. Noi nu sîntem nici măcar chiori, vedem filmele de la un cap la altul. În schimb, nu compunem așa de frumos epopei. Avantaje și dezavantaje. Acum filmul a ajuns un fel de îndestulare. Își e sieși suficient — și-a lăsat burtă, chelie. A atins apogeul — cu burta. Ori cu chelia, pragul de sus. Dar ce contează! Mă întreb ce-l paște de acum încolo. Imaginile anului 2000 vor fi multe și multe s-ar putea filma din realitate. Totul va fi cucerit pe pămînt. În cosmos nimic nu va mai fi la locul său. Cosmosul chiar se va numi moscos (cosmos întors pe dos) — deci lucruri noi berechet. Oamenii se vor vîntura pe colo, colo. Se vor vîntura idei, cu ajutorul unei vînturători mecanice, iar maimuțele antropoide vor pune laba pe conștiință. Un nou lot de maimuțe se va vărsa în omenire. Se va primeni sîngele, se vor revitaliza comediile muzicale și dansul. Bineînțeles în procesul muncii. Pe vremea *neandertalului* opera și comediile muzicale nu te scoteau din behăit: caprele, oile, păsunea cea grasă își cereau dreptul legitim la artă. La reflectarea veridică. Deci în timp ce unii desfășoară pe lună steagul cu stele, noi încercăm, la cererea redacției, să aducem în pumn sau în dinți o probă de idei din anul 2000! Na, că am adus! Ce să aduci, cum dracu să aduci, dacă în anul 2000 nu vor mai fi idei! Va fi, poate, un an sterp, ca acel sol lunar ciupit de vărsat. Vor fi sentimente noi, mașini noi, relații noi — dar nu fac un joc de cuvinte — nu vom mai fi *noi*. Mă tem că va începe o lungă perioadă a filmului necioplit. Stați: nu vă sfiiți să vă fie jenă să apucați anul 2000. Lungiți-vă gîturile, deșurubați capetele girafelor și luați-le prelungitorul: face, cu orice risc, prin orice mijloace, să-ți arunci măcar un ochi în viitor. Chiar și numai de dragul de a vedea ce-o să se întîmple cu filmul. S-ar putea ca totul să fie deșănțat de frumos. Și chiar de n-ar fi așa. Să ne amintim de cuvintele lui Camus: „Fiecare grăunte al acestui munte plin de întuneric alcătuiește o lume. Lupta însăși către înălțimi e deajuns spre a umple un suflet omenesc. Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit!"

Marin SORESCU

2002

corespondență de la primul festival lunar

cinema 2000

Primul festival al filmelor de lung metraj pe lună s-a dovedit catastrofic. Care sînt cauzele acestui eșec sanglant?

Sînt încă sub impresia catastroficului festival lunar, la care am asistat timp de două săptămîni. În 50 de ani am văzut multe festivaluri cinematografice pe pămînt, cititorii știu că niciodată — fie la Cannes, fie la Mar del Plata, fie la San Francisco — n-am fost blînd, nici îngăduitor. Dar ce am văzut aici, în marea sală a Cine-oxigenului, a întrecut orice imaginație sadică de cinefil. N-aș vrea să se creadă că exagerez; de mult nu mai știu ce e și ce nu e exagerare. Am venit fără iluzii pe Lună, știam că voi vedea producțiile unei cinematografii tinere, fără experiență, la început de drum. Realitatea a depășit lipsa de iluzii. Nu sînt deziluzionat — sînt îngrozit. Dacă într-un cinema de cartier ar fi avut loc festivalul celor mai proaste filme create pe pămînt — tot nu aș fi trăit calamitățile de aici.

Voi spune de la bun început că producția lunară nu e proastă, ci nulă (anagramă blestemată din „lună"!). De la premiul cel mare — acordat de un juriu ca de obicei inconștient — pînă la ultima mențiune, totul e un plagiat ordinar, insipid, incolor, o copie trasă cu cel mai uzat indigo după filmele noastre medii create pe pămînt timp de 100—110 ani. Nici o originalitate a subiectelor, nici o noutate în joc, nici un „specific" în decor, nimic deosebit în dialog — mă întreb nu de ce am aselenizat, asta e o problemă ca oul și găina, ci de ce banii cheltuiți pentru patru studiouri lunare n-au fost folosiți la construcția a patru fabrici de pîine exact pe aceleași locuri de pe Marea Crizelor? Iată palmaresul, ca să nu mai consum adjective:

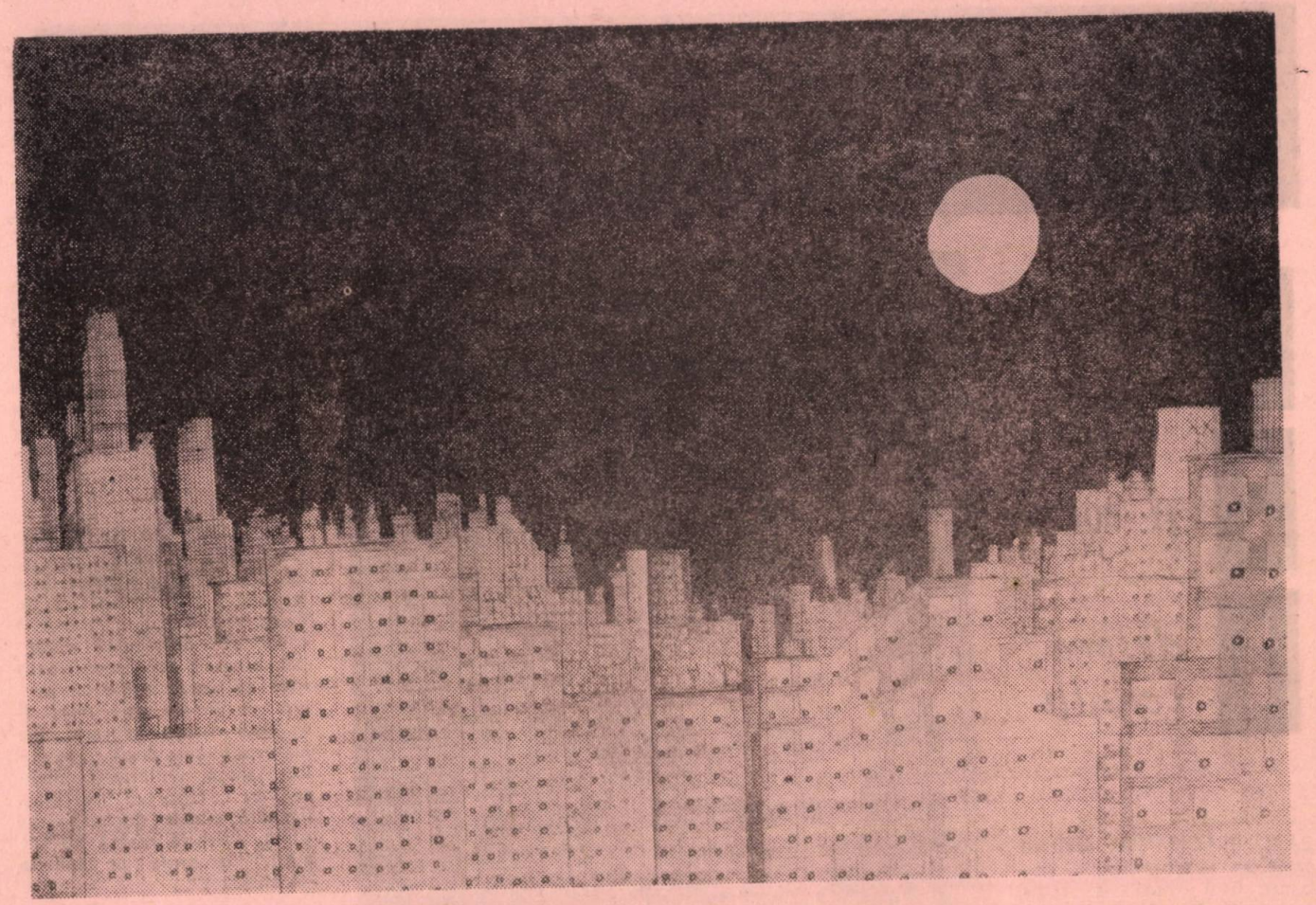
Premiul cel mare a fost acordat filmului „Noi nu cunoaștem moartea..." — o superproducție mai puțin science, mai mult fiction, care pune cap la cap și fără nici o abatere schemele lui Carmino Gallone din anii '41—'42 și ale celor ce i-au urmat peste cîteva decenii, slăvind în carton, apă și foc trucat lupta lunaticilor împotriva barbarilor de pe alte planete, în cazul cînd aceștia i-ar ataca. Se inventează o poveste despre viitor pentru a se reinventa trecutul nu știu căror imperii pămîntene care au rezistat barbarilor, imperii-model. Toți extralunarii sînt uciși, mai rămîn doi-trei de sămînță să se încrucișeze cu cîteva lunatece pentru a revitaliza populația. Lunarii sînt viteji, frumoși, pașnici, cîte un trădător sau un defetist dau complexitate sentimentelor curate. Nu există cai. Mult sînge, multă vopsea, multă grimă, mult rimel — idei simple, concise, fără prihană, cum știm de un veac.

Medalia de argint (ce altceva pentru premiul al doilea!) a revenit unei idile care se tîrîie prin toate hotelurile și campingurile astrului mort el — seismolog pe un crater, ea — reporter din Mozambic (o negresă care a luat premiul de interpretare feminină), el — însurat, cu familie pe Terra, ea — liberă, independentă. Filmul nu ascunde nici o clipă că omagiază memoria celui care a fost Claude Lelouch, din titlu („Al doilea bărbat și a doua femeie") pînă la montaj. Scena cea mare este aceea dinspre final, cînd el, îmbrățișînd-o pe ea, în stația seismică, printre aparate, surprinde înregistrarea unui cutremur lunar pe un cadran și în aceeași clipă se supraimprimă sonor o bătaie de inimă, obstinată, evident, cordul soției sale. Finalul vă e clar. Nu există vînătoare în film, rinoceri, girafe, etc.

Bronzul s-a dat unei comedii muzicale („Hello, Sașenka!" — coproducție sovieto-americană), în care un solist de tangouri, fără angajament pe pămînt, urcă pe lună, disperat, să se sinucidă prin metoda cunoscută: la întoarcere, modulul său greșește coridorul atmosferic și se pierde în neant. Nici vorbă. Pe astru omul găsește un impresar, femeie totodată, cu care va face treabă bună. Gag-ul filmului constă în lipsa muzicii — nu există tangouri, deși solistul așa susține. Gag vechi — comedii muzicale fără muzică — descoperit de mult la un studio din România.

O mențiune s-a acordat unui western regizat de un malgaș („Cîteva miliarde de dolari în minus") — film asupra căruia e inutil a insista: un frate al regizorului și-a pus la dispoziție modulul pentru a-l transporta și plimba pe președintele juriului.

Premiul de interpretare masculină a revenit unui actor francez în vîrstă de 95—98 de



Transmisie în direct din sala Cineoxigenului

ani, Jean Paul Belmondo — într-un rol episodic dintr-un film asupra căruia s-a realizat lin o unanimitate de „nu"-uri.

La secția „documentare" — o unică mențiune: „Cum să rîdem pe lună"... (expresia e luată de la vechii eschimoși), film de inițiere sexuală în stare de imponderabilitate și costum de scafandru care, în pofida ambițiilor sale sofisticate, nu a adus nimic nou, nici în acest domeniu.

În general, festivalul n-a adus nimic valabil în domeniul comediei, filmelor polițiste și de science-fiction. E stupefiant. Printre meritele sale trebuie recunoscut: nu au avut loc nedreptăți; nici un film, nici un actor mărturisind talent și expresivitate n-au fost lezați; nu au existat asemenea cazuri; în al doilea rînd palmaresul a fost zgîrcit, riguros, juriul a fost inconștient premiind ce-a premiat, dar nu și generos...

Care sînt cauzele acestui eșec sanglant? Din discuțiile avute aici, pe față, la lumina soarelui, trei au fost argumentele care au reieșit cu claritate din brusca umbră: lipsa unei tradiții lunare propriu zise; lipsa de timp socialmente nenecesar pentru o inspirație largă, bogată, specifică; și, bineînțeles, criticii. („Pînă și criticii sînt, pe lună, la fel de cîinoși, inconsecvenți și acri ca cei de pe pămînt"... mi-a declarat un tînăr cineast care se căznește de zece ani să ecranizeze „Micul Prinț"...) După opinia mea, nici unul din aceste argumente nu este valabil, după cum ne-a dovedit experiența de pe pămînt. Inspirația vine tocmai cînd nu ai timp, tocmai cînd ești presat de timp, editor, sărăcie și lipsă de mijloace — așa cum ne-au dovedit-o Balzac, Godard, Dostoievski și neorealiștii. Lipsa de tradiție nu e niciodată o piedică: dacă n-ai tradiție, inovezi, experimentezi, riști, te dai cu capul de pereți, mergi în necunoscut și realizezi o tradiție — o tradiție a inovației, de pildă, sau o tradiție a mersului în necunoscut. Problema s-a rezolvat demult pe Terra, în anumite lacuri și puțuri.

Adevărul e altul. Mi-a fost încredințat ca un mare secret de una din telefonistele studioului 3 (confirmat și de o dactilografă de pe Marea Liniștii cu care am văzut într-o amiază feerică o retrospectivă Buster Keaton într-un subsol al hotelului): s-a păstrat pînă în zilele noastre legea de bază a primului zbor pe lună; se știe că fiecare pas, fiecare manevră a lui Armstrong și Aldrin era comunicată centrului de la Houston și numai după ce acesta aproba mișcarea și ideea, numai după aceea astronauții pășeau mai departe. Ei bine, printr-o lege care a ajuns să fie nescrisă, nici un film realizat pe lună, nici o secvență, nici o replică nu se săvîrșesc decît după ce un ordinator de pe pămînt — în care s-au fișat toate, absolut toate schemele și legile filmelor realizate de la Lumière încoace — aprobă rapid (sau nu) ideea regizorului lunar. Dacă ordinatorului i se propun aberații (situații în afara schemei, replici necunoscute) — un semnal anunță imediat refuzul și cineastul de pe Lună revine la ceea ce trebuie să revină. E halucinant dar nu văd de ce trebuie să se păstreze un secret în jurul acestui adevăr? Luna e o producție a Terrei, toți producătorii de pe pămînt lucrează astfel... Întrerup corespondența: în această clipă aflu de la camerista hotelului că telefonista care mi-a încredințat „secretul" s-a sinucis din gelozie. Voi reveni cu amănunte.

Radu COSAȘU

cinerama

Ei despre Ei şi tot despre ceilalţi

„Dacă am supravieţuit „Cleopatrei"...
(Elizabeth Taylor)

EARL BLACKWELL, arbitrul american al eleganţei, a publicat lista anuală a celor mai prost îmbrăcate vedete. Sînt citate în ordine: a) *Julie Andrews* („lasă impresia unei mici provinciale care nu parvine să se emancipeze"); b) *Liz Taylor* („un caz disperat, de ani de zile; nici o ameliorare nu mai e posibilă"); c) *Vanessa Redgrave* („reuşită totală ca actriţă, dar hainele o îmbracă ca pe un cuier") d) *Doris Day* („nu izbuteşte să evolueze"); e) *Raquel Welch* („cu toate că are un trup celest, îl îmbracă de parc-ar pleca în permanenţă spre lună"); f) *Brigitte Bardot* („ea n-are nevoie de un mare croitor, ci de un arhitect"); g) *Jane Fonda* („se îmbracă îngrozitor; uitîndu-te la ea te apucă migrena").

•

BRIGITTE BARDOT s-a analizat cu multă sinceritate cînd a declarat: „Înainte de toate sînt femeie; femeie cu mult mai mult decît actriţă. În rezumat, exact contrariul actriţelor care nu se animă decît în faţa camerei de luat vederi. Eu însă trăiesc cu adevărat atunci cînd nu turnez".

•

BRIGITTE BARDOT (bis), care se duce din ce în ce mai des la Londra, a cărei atmosferă nebună-nebună îi place enorm, a fost oprită să intre într-un restaurant foarte elegant fiindcă purta pantaloni. Furioasă, a întrebat: „Şi ce să fac? Să-i scot?" Evident, nimeni nu i-a răspuns...

•

ALAIN DELON se confesează: „De ce am început să cînt? Foarte simplu: ca să cîştig bani mai mulţi şi mai uşor ca în cinematograf". Sau, parafrazînd furnica lui La Fontaine: „Ai turnat? Acum cîntă, dacă poţi!" Sau invers...

•

LIZ TAYLOR declară: „O vedetă capabilă să supravieţuiască ororilor publicate în ziare despre Richard Burton şi despre mine în timpul turnării filmului „Cleopatra", poate înfrunta orice. Chiar şi bomba atomică". Să nu exagerăm...

•

BOURVIL, sînteţi un soţ bun?

— „Aşa cred, dar mai bine ar fi s-o întrebaţi pe soţia mea. Oricum, se poate spune că menajul nostru este reuşit. Să fii căsătorit de aproape 30 de ani cu aceeaşi femeie, e ceva... Cînd văd în jurul meu cîte cupluri de actori se destramă, cîtă vreme îşi pierd căsătorindu-se şi divorţînd, îmi spun că eu am avut noroc în dragoste".

•

RICHARD ZANUCK, fiul producătorului Darryl Zanuck, explică astfel greutatea de a exploata, în zilele noastre, un mare studio: „Superstarurile constituie obstacolul principal. Singura lor preocupare este să ceară sume de bani din ce în ce mai mari şi să facă filme proaste. Ele nu au alt ideal decît să se îmbogăţească. Odinioară, vedetele se comportau mai inteligent şi reuşeau, ducînd o viaţă plină, să-şi făurească cariere mari." Dar unde sînt zăpezile de altădată?...

•

BETTE DAVIS spune întotdeauna ce gîndeşte, cîteodată cu brutalitate, ceea ce nu-i creează numai prietenii... Dar în acelaşi timp este la fel de sinceră cu ea însăşi: „Nu am ascuns niciodată că sînt o cabotină. O bună cabotină este acel specimen preţios care se delectează făcînd plăcere spectatorului. Ceea ce am făcut eu întotdeauna".

•

MICHEL PICCOLI: „Tinerele preferă bărbaţii maturi pentru un motiv bine întemeiat: o dată cu vîrsta şi contul lor în bancă a ajuns la... maturitate".

•

RICHARD BURTON despre filmul său „Cînd vulturii atacă": „În sfîrşit, un film în care copiii mei mă vor putea vedea. Pînă acum ei nu-şi cunosc tatăl-actor decît din fotografii şi ziare".

cinerama

Pudovkin văzut de caricaturistul I. Schmidt (1940)

•

RAIMU era foarte econom, pentru a nu spune, zgîrcit. Cînd a fost angajat la Comedia Franceză ca să joace „Burghezul gentilom" a aflat că este obligat să-şi zugrăvească şi să-şi mobileze cabina pe contul lui. Raimu intră într-o furie oarbă şi casa lui Molière răsună de strigătele lui indignate. „Spune-i domnului administrator general — îi ceru el prietenului său Paul Oliver — că dacă nu-mi pune la dispoziţie o cabină ca lumea, am să iau în fiecare antract metroul şi am să mă duc acasă să-mi schimb costumul".

•

FERNANDEL: „A trebuit să împlinesc 66 de ani ca să mi se întîmple o asemenea poveste. La ultimele reprezentaţii, la Variétés, cu piesa „Freddie", o spectatoare a cerut să mă vadă după spectacol. După ce m-am demachiat în grabă, m-am dus să-mi salut admiratoarea. Aceasta a căzut jos din pricina emoţiei şi au fost necesare cîteva minute lungi ca să-şi revină. Ei bine, îmi place să fiu iubit, dar nici aşa...!"

•

FRANK SINATRA în vizită la Papal Audienţa a fost obţinută cu oarecare dificultate şi celebrul cîntăreţ-actor a fost primit împreună cu doi din prietenii săi la Vatican. Papa, sociabil, dar cîtuşi de puţin în curent cu lumea spectacolului, a căutat să fie o gazdă plăcută, în timp ce Sinatra, impresionat de sobrietatea şi întreg ceremonialul la care asista, emoţionat, rămăsese... mut. Papa Paul al VI-lea s-a interesat de activitatea fiecăruia dintre vizitatori. Pe Sinatra (al cărui nume îi era cu totul necunoscut), aflînd că este cîntăreţ, l-a întrebat plin de solicitudine: — Cîntăreţ? De operă, bineînţeles... Cine a fost profesorul dvs.? Aţi reuşit în carieră?!?

•

STEVE MC QUEEN recunoaşte cu toată sinceritatea: „Îmi reproşez de multe ori că sînt prea econom... Dar există o explicaţie: în tinereţea mea n-aveam bani, şi azi mai am impresia că sînt încă pe timpul cînd îmi întorceam buzunarele pe dos în căutarea unei monede rătăcite... Adevărul este că nu m-am obişnuit să fiu bogat şi nu pot să cheltuiesc cu dezinvoltură!"

•

PIERRE BRASSEUR: „Ca să cucereşti o femeie e suficient să simulezi că eşti sincer. Dar ca să cucereşti publicul, trebuie să *fii* cu adevărat sincer!"

•

CATHERINE DENEUVE nu vrea să fie comparată cu Garbo. Ea a mărturisit lui Gilles Jacob în „Nouvelles Litteraires": „Dacă pentru a-i semăna ar fi deajuns să ai o figură imobilă şi o privire îngheţată, cred că ar fi destule care..." Într-adevăr, ca să semene cu Garbo îi mai trebuie foarte multe. Dar poate... cu timpul... cu răbdare...!

•

TOM JONES: „Secretul succesului meu? Întîi vocea şi apoi atracţia pe care o exercit asupra... sexului frumos! Cîntăreţele nu au nici ele alt secret, numai că foarte rar au... voce!"

•

PIERRE ETAIX: „Circul, de unde am venit, este o şcoală bună pentru că n-are nimic de-a face cu cinematograful. Am ajuns la cinema fiindcă este mijlocul de expresie cel mai larg, prin care poţi spune orice. Nu eu am ales cinematograful, ci el m-a ales pe mine. În ceea ce mă priveşte aş fi făcut oricum comedie, sub orice formă, este pentru mine o necesitate vitală".

•

CHARLES AZNAVOUR: „Îmi place cinematograful dar cariera de cîntăreţ este pasiunea vieţii mele, tot ce e mai important pentru mine şi singurul lucru care-mi dă satisfacţie deplină.

Îmi place să iau contact cu publicul de pretutindeni. Azi, cînd e modern să ai un „hobby", ca fiecare îl am şi eu pe al meu: să cînt în lumea întreagă, pe toate meridianele, în toate ţările globului..."

„Cinematograful m-a ales pe mine" (Pierre Etaix)

Cea mai prost îmbrăcată actriţă? I (Jane Fonda)

•

VSEVOLOD PUDOVKIN, într-o scrisoare adresată unui prieten, scria: „... Am înţeles că omul, în creaţia sa, în drumul său minunat spre artă, a luptat, luptă şi va lupta ca să devină stăpîn peste Timp. Prin cinematografie, această artă surprinzătoare, de a cărei perfecţiune mă bucur, pot trăi de mii de ori mai intens decît prin oricare alta. Arta aceasta este viaţa, condiţionată de tot ce există mai minunat pe lume: mişcarea!"

•

VITTORIO DE SICA îl apreciază sau nu pe Godard? El a făcut o declaraţie prin care răspunde, fără să răspundă, la întrebare: „La Roma a apărut o întreagă legiune de regizori. Şi toţi contaminaţi de Godard..."

iubirea
lor și a
tuturor

*

Am intrat

în Cinemateca personală

şi am revăzut

mai toate filmele vechi

ale mătuşilor,

bunicilor,

şi străbunicilor noştri.

M-au fascinat

într-atît, încît

toate s-au topit într-un singur

film

Cinema

IUBIREA LOR ŞI A TUTUROR

O, ce nefericit, ce nechibzuit, ce tiptil, ce subtil, intră ea în viaţa lui, ea era regină, gospodină, cu un trai anost, cenuşiu, cu o soacră veşnic la pîndă, cu un bărbat meticulos, mecanic, fără aspiraţii, citind ziarul în pat, cu hainele bine periate dimineaţa, cu frică de stăpîn, cu frică de dumnezeu, moral, cu concedii regulate, cu ce avem astăzi de mîncare, darling, cu te sărut fără s-o sărute, cu te iubesc fără s-o iubească, cu egoisme, tropisme, mecanisme, ticuri şi nimicuri îngrozitoare, ea îl privea stins, tot mai stins, fără cruzime, cu nostalgia acelei clipe cînd el i-a cerut mîna, cu melancolia acelei clipe cînd, cu melanconostalgia primei nopţi în care, înfiorată de gîndul că, ea mai ducea şi o viaţă dublă, ea era regina Angliei, Pomeraniei, Prusiei vestice, a regatului de Ohio, a Peloponezului şi a Mării Baltice, ea avea o baltă lîngă parcul oraşului, pe malul căreia visa la lebede sălbatice şi palmieri de Pampas, dar acolo se ducea rar cînd o podidea plînsul, ea avea şi o curte cu orătănii şi o altă curte — căci dacă duci o viaţă dublă ai şi o curte dublă — cu marchizi, cu baroni şi baroneţi, cu războaie victorioase, cu scutieri cu lăncii, cu coridoare de marmoră adusă de la Marmara, cu budoare secrete, în care culegea informaţii de la spioni şi se reculegea, budoare secrete într-o epocă în care un mare filozof scria că „ar trebui să urlăm în fiecare dimineaţă, un sfert de oră, şi în loc de vorbitoare şi confesionale să inventăm urlătoare"; o, ea nu urla, nu se confesa, ea făcea piaţa, friptură, dulceaţă, mere la cuptor, tortă de ziua lui, ea avea două mîini, doar două, şi împreună cu familia unui avocat şi a unui librar şi a unui negustor de mic-gros îi cîntau „happy birthday to you", după ce mîncau torta, soţia enormă a celui cu mic-gros îi propunea să-i ghicească în palmă, ea întindea una din cele două mîini, acolo soţia enormă descoperea tulburată un drum şi suna telefonul şi un prieten al avocatului telefona din gară, că a pierdut trenul şi nu sînt locuri la hotel fiindcă mîine e 14 iulie sau 4 iulie, ziua independenţei, luarea Bastiliei sau ziua Bastiloindependenţei dependente, prietenul era beat, avocatul îl chema la happy birthday, prietenul lua un taxi şi ea deodată începu să tremure, avînd două mîini constată că şi gesturile se fac două, dacă nu duble, că privirea devine triplă, că regatul ei se clatină, că apa lacului baltiform şi baltiferos se întunecă, vîntul vîjîie prin sălcii şi o farfurie îi căzu din mîna dublă, mînă a cărei palmă anunţa un drum, nimeni nu auzi căderea farfuriei pe ciment, doar ea auzi taxiul oprit în faţa casei şi-l anunţă pe baronetul de Mississippi să plece cu toată flota, chiar în noaptea asta, să învingă Invincibila Armada oriunde s-ar găsi şi să-i aducă, enfin, fericirea, baronetul susţinu că marea nu-i permite decolarea în noaptea asta, ea înţelese că el are o femeie în port, cu care se înţelesese tocmai pentrù noaptea asta, îi trecu cu vederea trădarea şi ceru marchizului de Santa Clara să preia dînsul expediţia după care deschise uşa sufrageriei, ducînd fructiera cu banane, ananas, curmale, smirnă, aur şi tămîie ca în faţa magilor sau ca magii în faţa lui Mesia, căci el — ca un Mesia — fuma pe o banchetă, lîngă şemineu, întors cu spatele la ea. →

„...mama ei o păzea cu ochi şi cu sprîncene, de aceea îşi făcea sprîncenele..."

„...dar ea ducea o viaţă dublă şi era regina Angliei, Pomeraniei şi a Prusiei vestice..."

FINE DEL PRIMO TEMPO — asta a venit mai tîrziu, prin anii' 40—50 după ce s-a inventat neorealismul italian.

La 15 ani ea îl cunoscuse pe un vapor alunecat ca o lebădă pe lacul Ontario în drum spre Niagara, el avea 20 de ani, sportiv, nebun, vesel, antrenînd întreaga societate în jocuri bineînţeles de societate, patru fete din patru puncte cardinale alergau cu ochii după el, dar el — ca un tenisman celebru lăsînd ca alţii să descopere Polul Nord — ei îi aducea în fiecare zi smirnă şi tămîie, socotind-o un Mesia în viaţa lui. El era fiul căpitanului naval. Mama ei, anunţîndu-i zilele cînd o soacră avea s-o vegheze, o păzea cu ochi şi cu sprîncene, mama ei dorea să mai trăiască mult şi bine, de aceea îşi făcea sprîncenele, el îi dejuca toate pîndele, într-o noapte, ţinîndu-se în mîini stătu ore întregi la fereastra ei de la babord, cu picioarele în apă, bătut de valurile calme ale lacului, discutînd prin geamul întredeschis, pînă cînd într-o altă noapte, mama îi prinsese sărutîndu-se sub o prelată, decise să coboare la primul port şi-i despărţi, nu înainte ca el să-i strecoare un bilet cu ne vom mai vedea, darling, şi acum, lîngă şemineu, întorcîndu-se cu faţa la ea, îi sărută îndelung mîna, apoi ciocni cu soţul sărbătorit, acesta îl invită să doarmă peste noapte la ei, dar nu avu loc nici o noapte, fiindcă se bău pînă spre trei dimineaţa, cînd el îi ceru ca în zece minute să se îmbrace şi să-l aştepte în grădină, ea acceptă fără murmur, se îmbrăcă atent, sobru, punîndu-şi doar o broşă — broşa de la 15 ani, cînd plutea spre Niagara — mîinile nu-i tremurau, gesturile nu mai erau duble, nimic nu mai era triplu, ieşi pe coridorul de marmoră, îmbrăcată ca o femeie, ca toate femeile, fără bijuterii, fără odăjdii de regină, fără coroană, fără sceptru, doar cu un dor adînc de fugă, străjile o recunoscură şi o înţeleseseră, fiecare străjer avea un dor nestins şi o viaţă cvadruplă ca toţi străjerii, nu mai privi înapoi, abia mai tîrziu se inventă privirea înapoi cu mînie, şi ajunse în grădină unde el o aştepta într-un fulgarin negru sub care o luă, sărutînd-o kilometri întregi prin roua ierburilor, căci zorii aduc rouă, pînă ajunseră la o cale ferată pentru care, pe vremuri, se bătuseră indienii cu neindienii şi lîngă care se lăsase

— ca o pasăre de noapte — un cimitir în memoria eroilor cenușii, ca ori de cîte ori se combină albul cu negrul, și acolo el îi spuse că e căsătorit cu o femeie imposibilă, cu doi copii născuți chiar în timpul căsătoriei lor, copii care nu-l pot împiedica să uite noaptea sub prelată și sub fereastra ei lăcuită. Hotărîră să plece în lumea mare fie și săraci, dar încrezători în iubirea lor. Se lumina. Erau înconjurați de morți. Un tren trecea departe, el luă o ramură de cais și îi desenă pe pămîntul reavăn itinerariul călătoriei lor:

Niagara
Marile Lacuri
Micile orășele
Anzii maritimi
Alpii fructiferi
Pirineii sălbatici
Mările calde
Curenții reci
Marocul carpatin
Casablanca-Veneția
Marea de Marmara;

mult mai tîrziu se inventă ca după conferință să urmeze un film artistic. EPILOG: Ea intră în casă, la 7,27, exact la ora cînd soțul îi întindea peria să-i perie hainele. Ea îi perie hainele. Pentru prima oară, el o privi îndelung și-și trecu mîna prin părul ei în care albiseră cîteva fire. În gînd — pentru prima oară sadică — ea se rugă ca el să se împungă în diamantele ascuțite ale coroanei ei. El plecă la servici. Ea intră în consiliul de război unde marchizul de Santa Clara, printr-un mesaj însîngerat, îi vestea că Invincibila Armada s-a ascuns în fiordurile norvegiene. Ce avea de făcut? Să i se dea un ordin. Din nou — viața-i dublă se dublă. O! Pe fața baronetului de Mississippi, ea citi voluptatea neagră a nopții petrecute cu femeia din port, dădu ordin să fie spînzurat, dar în clipa cînd tamburii băteau tobele în piața din fața castelului, ea deschise ziarele și citi că o catastrofă aviatică avusese loc ieri, găsi în lista victimelor numele lui și al familiei sale, doar unul din copii supraviețuise miraculos, îl grație pe condamnat, tamburii își dezlegară tobele agățate la gît, și își convinse soțul să înfieze copilul pentru a avea o lumină la bătrînețe.

R. C.

„Ea ceru marchizului de Santa-Clara să preia conducerea, apoi deschise ușa sufrageriei..."

rolls-royce-ul, o căruță cu patru roți

Jeanne Moreau
spunea,
după ce
a jucat
în regia
lui Antonioni:
„în mîna lui
un actor
este ca
un scaun,
executîndu-i
orbește
orice
indicație".
Parafrazînd-o,
am putea
spune că
în mîna
marilor
creatori
obiectele
se însufleţesc
şi
devin
actori.

Obiectul, devorator al personalității umane
„La dolce vita" de Fellini

Mă gîndesc la acele curioase și perfide cazuri cînd lucrurile neînsufleţite, obiecte materiale, se însufleţesc deodată și devin personaje. La nivelul cel mai de jos, acest fenomen se numeşte gag, și este mai ales comic, și este specific aşazisei comedii burleşti. Dar nu de asta vreau să vorbesc aici, ci de un fel de a se purta al obiectelor cînd ele provoacă nu rîs, ci dezastre, sau, în tot cazul, drame.

Un frac fără ifose

Un obiect material, prin felul cum a fost fabricat și prin întrebuinţarea obișnuită care i se dă, are o anumită funcţie în societate. Un frac serveşte să îmbrace și, în subsidiar, să dea omului ifose în anumite ocazii solemne. Dar se întîmplă că uneori societatea stabileşte între oameni și lucruri relaţii curioase, bizare, uneori chiar absurde, alteori senzaţionale. Întîmplările ce urmează arată cum uneori un frac poate servi la umilirea nu a săracului, ci a bogatului.

În filmul de scheciuri „Povestiri din Manhattan", Duvivier face din frac, în fiecare poveste, pe rînd, un personaj principal. Charles Laughton, muzicant sărac și genial, are ocazia nesperată de a prezenta simfonia compusă de el. N-are frac. Închiriază tocmai fracul nostru cu multe funcţii. În timp ce dirijează și dă din braţe, fracul pîrîie și plezneşte cusătură cu cusătură. Lumea rîde. Compozitorul se fîstîceşte. Atunci, din sală, un muzicant celebru se suie pe scenă, ia bagheta, își scoate fracul și aşa, în cămaşă, începe să dirijeze el. Bucata muzicală place, și domnii din sală, în semn de solidaritate, de penitenţă, încep, unul cîte unul, să-și scoată fracul.

Fracul își schimbă de două ori funcţia. Din sursă de prestigiu și ifos devine mai întîi sursă de comic, de ridicol. Apoi, din zdreanţă de clown, devine propovăduitor, cu larg ecou în public, de admiraţie, pocăinţă, recunoștinţă. Rolul fracului a fost întîi inversat, apoi s-a făcut inversarea inversiunii.

În ultimul scheci este vorba de niște burghezi care își serbează a douăzecea aniversare a terminării universităţii. Printre foștii camarazi se găseşte unul (interpretat de Edward Robinson) care se află în cea mai cumplită mizerie. Ca să se poată duce la acea sărbătorire îi trebuia un frac, pe care nu-l avea. Singurul său prieten, cîrciumarul din colţ, îi procură unul. Acolo, la colegul-gazdă, se anunţă la un moment dat că a dispărut un portofel plin cu bani. Colegii să nu se simtă jigniţi dacă vor fi rugaţi să-și scoată hainele pentru a fi scotocite.

Cînd Robinson își va dezbrăca fracul, se va vedea că n-avea cămaşă pe dedesubt, ci doar niște fragmente din pînză, falsul plastron și fostele manşete de la o cămaşă care nu mai exista! Astfel, printr-un viraj de 180°, fracul, a cărui funcţie e să dea omului ifose și importanţă, capătă brusc funcţia inversă și denunţă cumplita mizerie, materială și morală.

Și tot aşa în celelalte scheciuri, fracul capătă alte funcţii, devine un personaj. Nu vi le mai descriu, căci le-aţi văzut la televizor.

Brăţara, simbolul alianţei totale
(„Brăţara de granade" de Mihail Romm)

Domnul automobil

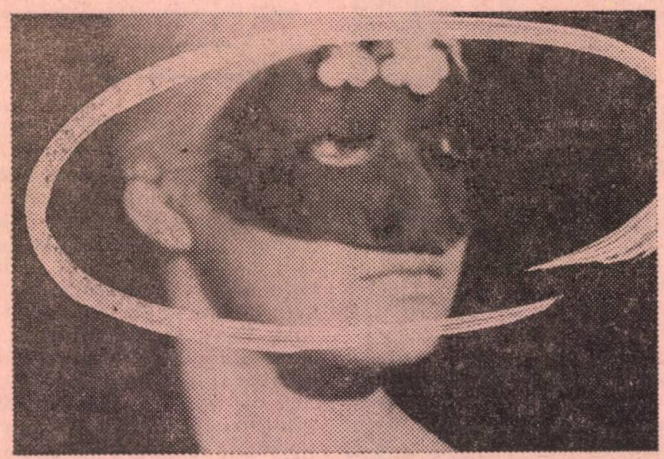
Acelaşi lucru cu „Rolls Royce-ul galben" al lui Anthony Asquith. Un automobil este o căruţă cu patru roţi care merge mai repede decît trăsura cu cai. Dacă e un Rolls, *gadjet*-ul capătă o funcţie nouă: aceea de titlu de noblețe, ca un *von*, *of*, *ott* sau *de*. Dar acelaşi obiect poate deodată să devină un personaj nou, dramatic și bizar. Rolul, aici, al domnului automobil e de a servi ca local, ca spaţiu locativ, unde doi oameni fac amor. Dar nu orice amor, ci unul compus dintr-o singură şedinţă, și nu orice şedinţă, ci una din care va rezulta o dramă mai mult sau mai puţin insolubilă. Obiectul devenit personaj își va păstra caracterul, personalitatea, în toate împrejurările vieţii sale, c-o fi vorba de anii 1920, 1930, 1940, c-o fi vorba de un ministru britanic, de un comitagiu sîrb, de o mitocăncuţă de pe Brooklin, de un gangster italian, de o coconiţă din aristocraţia newyorkeză. Domnul automobil va avea mereu aceeaşi constantă, consecventă conduită.

Tirania obiectelor

A apărut anul acesta în Franţa o carte scrisă de Jean Bandrillard și intitulată: „Le système des choses", unde arată cum lucrurile inanimate capătă uneori niște funcţii uimitoare, absolut independente de funcţia lor normală. Am citit odată într-o revistă americană cum la un *party* în lumea șic newyorkeză, toate cele şase automobile ale cocoanei gazde erau de culoare roz. De ce? Foarte simplu. Ca să fie asortate cu culoarea noilor perdele, cu rochia de mătase a amfitrioanei și chiar cu culoarea, tot roz, a prăjiturelelor servite musafirilor. În ultima lui carte de filozofie, Sartre studiază această problemă, pe care o numeşte: tirania obiectelor. În lumea apuseană căreia i se zice tot mai des „societate de consum", nu omul stăpîneşte lucrurile, ci, zice Sartre, obiectele îl stăpînesc și copleşesc pe om. Tot Sartre a lansat pe un tînăr de 30 de ani, de profesie ceasornicar,

→

Fracul, un personaj din Manhattan
(„Povestiri din Manhattan" de Julien Duvivier)



Masca, paravan între lumea interioară și cea exterioară
(„Vara capricioasă" de Jiri Menzel)

George Michel, și ale cărui piese de teatru au la Paris un colosal succes. Micul burghez contemporan nu folosește obiecte, ci se joacă, mai mult sau mai puțin imbecil, cu ele. Obiectele devin fetișuri, devin personaje. S-a inventat chiar și un nume pentru ele. Li se zice „gadgets".

Același George Michel descoperă și un alt fel, un fel cu totul nou și de-a dreptul uluitor în care lucrurile se poartă față de oameni. Eroul e spălător de geamuri. Un băiețaș de 18 ani, un fel de Charlot, dar nu caraghios, ci drăguț, și, bineînțeles, tot așa de oropsit descoperă că nici unul din obiectele cît de cît interesante, nici unul din lucrurile care îl impresoară, care i se etalează în vitrine sau care îi trec pe la nas pe stradă, nici unul nu va putea vreodată să fie cumpărat de el! Un tabù etern îl desparte de ele. Nici o relație posibilă între ei. Dar va găsi el o soluție. Desigur, între el și lucruri, nici o relație posibilă. Dar relațiile lucrurilor între ele? Dar legăturile între cutare obiect și cutare alt obiect? Asta da. Asta are voie să cerceteze. Aici persoana lui nu e angajată. N-are nici o pretenție personală, ci se mulțumește să descopere și să aprecieze cum se poartă lucrurile unele cu altele, cum se leagă, cum se influențează, ba chiar cum ele se creează sau se elimină unele pe altele. Tulburător fenomen acest balet al obiectelor, în lumea noastră de *gadgets*, în lumea noastră de frenezie a sentimentului de proprietate, unde lucrurile se nasc și se distrug mutual, într-o sarabandă de infern dantesc. Și nu este oare curios că gînditorul capabil să observe și să judece aceste groaznice și subtile și foarte contemporane întîmplări nu este un filozof cu barbă albă, ci un adolescent pîrlit? Sărăcia, solitudinea, răutatea celorlalți l-au înălțat la o obiectivitate pe care numai marii savanți o pot atinge.

La antipodul teoriei lui Sartre asupra tiraniei obiectelor care copleșesc sufletul omului apusean stă teoria așa-zisului „nou roman" din Franța sau „romanul obiectivist". El pretinde că se trage (nițel) din Camus. Ca și acesta, crede că admirabila caracteristică a adevărului este de a fi absurd. Dar asta va fi doar un punct de plecare. Noii profeți merg mult mai departe. Ei acuză pe scriitori (romancieri, dramaturgi, cineaști), ba chiar acuză pe oameni în genere că lipesc pe obiecte fel de fel de etichete false, fel de fel de tîlcuri, sensuri, funcții care nu există. Bietele, onestele, surdo-mutele lucruri n-au nici un fel de semnificație. Numai caraghioșii de oameni le căftănesc cu sensuri și funcții. Lucrurile nu înseamnă absolut nimic; că d-aia sînt ele lucruri; ăsta-i și hazul lor. Relațiile dintre ele și om sînt niște prefabricate, niște erzațuri tocmai bune de aruncat la gunoi.

Antigadget-ul

Dar să facem un salt și să aterizăm în România. Un român, Mircea Săucan, a făcut un film: „Casa de pe strada noastră", o poveste fără oameni și numai cu lucruri. Vocea lui Radu Beligan ne înșiră persoanele care au locuit, în cursul anilor, în acele camere. Oamenii sînt exprimați prin obiectele din odaie. Iată, de pildă, un cartofor pasionat (și bineînțeles invizibil), care, într-o noapte, pierde la bacara tot ce mai avea. Întors acasă, se sinucide. În odaia goală, un „rocking-chair", un fotoliu cu basculă, se bălăngăne. Acest balans indică două lucruri, foarte deosebite, ba chiar opuse. Aceeași pendulare, a aceluiași scaun, indică simultan viața la grea cumpănă, și mai arată, acest personaj mut și surd, că ocupantul s-a sculat pentru a se duce dincolo... dincolo, în cealaltă odaie... dincolo, în lumea cealaltă...

Un încă și mai tulburător caz de obiect devenit personaj, l-am întîlnit în filmul lui Romm: „Brățara de granade" (după o nuvelă de Kuprin). Este povestea unui amor absolut și infinit. Cei doi amanți nu și-au vorbit niciodată. Se întîlneau la concert, mai ales cînd se anunța o anumită sonată de Beethoven, pe care o... trăiau împreună. Este o trăire de o intensitate neînchipuită. O „trăire împreună", împreună cu personajul, care e bucata muzicală, sinteză de autor și executant. Cei doi tineri din povestea lui Kuprin și Romm „trăiau împreună" aceeași sonată de Beethoven. Bucata muzicală era ca un personaj de basm, zîna care le dăruia fericirea de a se iubi; de a se iubi împotriva tuturora.

Această splendidă poveste ne răzbună și ne despăgubește de ineptele personaje care sînt obiectele, vulgarele „gadgets" din contemporana „societate de consum".

D.I. SUCHIANU

Cinema îi RECUNOAȘTEȚI ?

(Reproducere după Cinémonde)

Cinema

SPECTATOR

CE GENURI CINEMATOGRAFICE PREFERAȚI?

Mai întîi opera literară și apoi filmul (Serghei Bondarciuk în „Război și pace")

Iată o falsă întrebare. Nu cred în genuri preferate cum nu cred în bărbații solicitați numai de blonde sau numai de brune. Unde e spectatorul care merge tot timpul numai la westernuri sau numai la comedii cu Norman Wisdom? Că unii rămîn toată viața cu gustul jocului de-a indienii și-și prelungesc copilăria purtînd pantaloni cu ținte ori revăzînd ore în șir filme cu Tom Mix — asta-i chestie de dozaj sentimental, nu de preferință estetică.

Paradisul pierdut

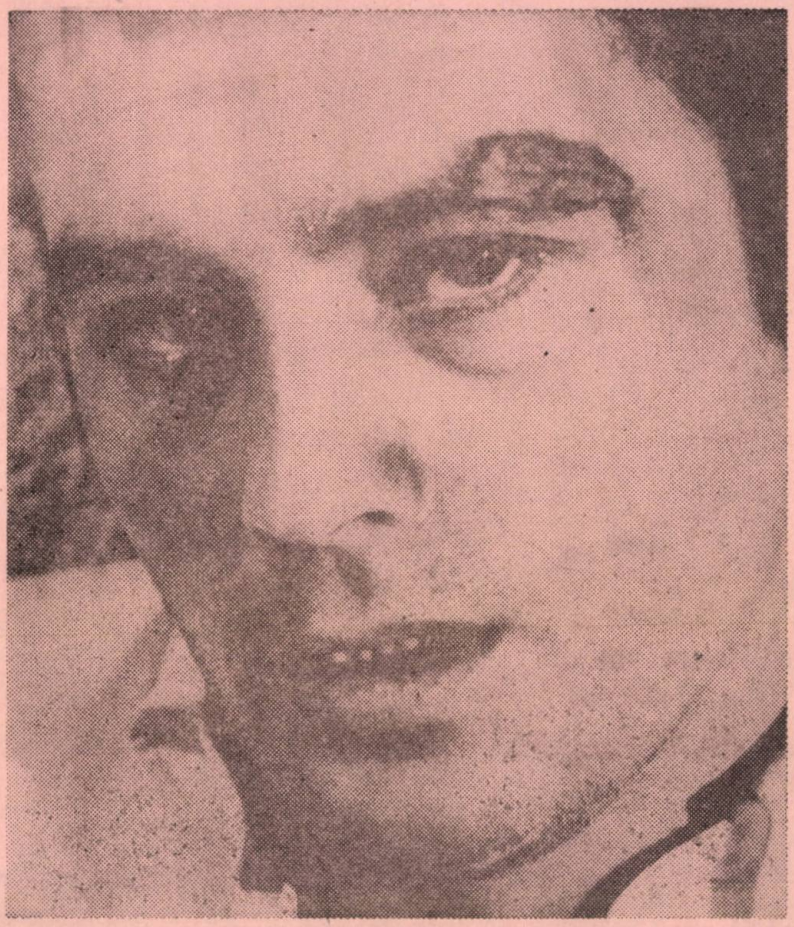
Păstrăm cu toții nostalgia vîrstei de aur. Westernul e paradisul nostru pierdut, basmul perpetuu, e Iliada și Odiseea trecutului, prezentului și viitorului. De aceea nu formula contează, ci esența aspirației noastre; ea evoluează inventînd noi „genuri", adică pretexte multiple de manifestare.

Westernul clasic de tip epopee devine azi dramă psihologică sau baladă muzicală. „Bonnie și Clyde" — best-seller-ul anului cinematografic trecut sau „Odiseea spațiului" — succesul acestui an — nu fac decît să confirme varietatea cinematografică pe care o îmbracă setea noastră de eroism terestru sau cosmic, exteriorizată în forme uneori derutante. Glorificarea gangsterismului? Cine se gîndește la așa ceva cînd se emoționează de perechea temerară, ce sfîrșește în condiții atît de tragice? În ea salutăm curajul — chiar dacă disperat, dăunător, al unui tineret rătăcit, al unui Lucifer izgonit la periferia societății. Bonnie și Clyde sînt Romeo și Julieta gangurilor, a epocii violenței, după cum cuplul din „West Side Story" reprezintă eterna poveste de dragoste, transpusă în perimetrul conflictelor rasiale mereu actuale.

Pe terenul filmului de aventuri cu pistoale sau cu muzică se întîlnesc filmul de acțiune trepidantă cu drama sentimental-poetică, balada modernă cu spectacolul coregrafic, anticipația temerară cu filmul polițist, reportajul despre „Apollo 11" mușcînd din cornul lunii, cu reconstituirea unei crime politice de fierbinte actualitate, ca în filmul lui Costa Gavras, „Z", cu Yves Montand și Jean-Louis Trintignant.

Atracția vedetei

Nu există genuri în stare pură, așa cum nu există corpuri fără amestecuri. Nici un spectator rugat să răspundă la întrebarea „Ce gen de filme preferați?" nu va spune — cu foarte rare excepții — numai western, numai musical, numai polițist etc. Pentru că în această preferință a noastră încap foarte multe argumente: abilitatea cu care e construit



Mai întîi un actor anume, şi apoi un anume gen (Alain Delon în „Adio, prietene")

Poate nu atît violenţa, cît romantismul ei (Faye Dunaway şi Warren Beatty în „Bonnie şi Clyde")

filmul, interesul pe care ni-l stîrneşte story-ul, jocul actorilor, frumuseţea imaginii, muzica etc. Ba chiar şi argumente mai puţin nobile şi mai puţin raţionale, cum ar fi gradul de celebritate al interpreţilor, numele regizorilor — deşi mai rar — publicitatea făcută în jurul filmului sau, dimpotrivă, opinia nefavorabilă a criticii, care, se ştie, stîrneşte cel mai adesea exact inversul efectului scontat. Mărturisit sau nu, de foarte multe ori mergem să vedem un film cu Lee Marvin sau John Wayne şi nu un film în „genul western". Mergem să vedem un film cu Louis de Funès, nu neapărat o comedie poliţistă. Un film cu Elvis Presley, nu neapărat un film muzical. Există o atracţie a vedetei, a actorului cunoscut, iubit, preferat şi căutat apoi cu ardoare în orice film ar juca. Şi e adevărat că această atracţie — în cazul în care actorul este întrebuinţat mai cu seamă într-un anume gen de film, este capabilă să trezească şi să întreţină interesul spectatorului pentru acel gen. Dar este la fel de adevărat că un film cu Shirley Mc Laine sau Peter O'Toole, cu Alain Delon sau Catherine Deneuve (lista este imensă) îşi pierde în faţa spectatorului genul şi e văzut aproape exclusiv pentru numele, calităţile, popularitatea actorului respectiv.

Reversul medaliei

În schimb, genul cunoscut sub numele „ecranizări" îşi datorează adeziunea la public, în primul rînd graţie operei literare care l-a generat. Mergem să vedem „Război şi pace", „Hamlet" sau „Richard al III-lea", „Becket" sau „Comedianţii", în primul rînd pentru faima lor literară. Pentru ca să regăsim un univers cunoscut şi să-l confruntăm cu cel al regizorului. Şi abia în al doilea rînd, în funcţie de suprapunerea propriei noastre viziuni cu cea a regizorului, filmul îşi găseşte o viaţă proprie. Şi atunci se mai poate întîmpla şi aşa, că „Hamlet" devină pentru noi Laurence Olivier, Becket — Peter O'Toole," Război şi pace" — Bondarciuk, „Comedianţii" — Liz Taylor şi Richard Burton.

Deci ce genuri cinematografice preferăm? Dacă sîntem oameni în toată firea şi cinci bătăi bine regizate şi trei urmăriri palpitante sau cîteva gag-uri mai mult sau mai puţin noi şi o grimasă nu ajung ca să ne facă să răspundem cu gura plină: „poliţist", „de aventuri" sau „comedie", atunci cred că genul nostru preferat este la fel de neidentificabil, la fel de greu de stabilt ca sexul îngerilor. Sîntem — dacă sîntem — îndrăgostiţi de film şi tot ce ne oferă el este la fel de bine primit, indiferent dacă evoluează spre noi din lumea poeziei sau a violenţei, din acea a sentimentelor sau a raţiunii, a romantismului sau a adevărului crud. Sîntem oameni şi nimic din ce este omenesc..

Alice MĂNOIU

FORD

trubadurul

Ford în Africa, cu un războinic „watussi", în timp ce turna „Mocambo" (1953)

John Ford este unul dintre veteranii Hollywoodului. După unii s-a născut la Cape Elisabeth, în statul Maine, la 1 februarie 1895, adevăratul său nume fiind Sean Aloysius Feeney. Există și biografi care spun că John Ford s-ar fi născut în 1889, în Irlanda, cu puțin timp înainte ca părinții săi să emigreze în Statele Unite. Cert este că John Ford lucrează la Hollywood din 1914. Venise acolo pe urmele fratelui său Francis Ford, pe vremea aceea actor și regizor destul de cunoscut de filme western; după ce voise să devină preot catolic, încercase fără succes să intre la Academia Navală din Annapolis, frecventase cursurile Universității din Maine și lucrase ca agent publicitar al unei fabrici de încălțăminte.

La Hollywood, John Ford a început lucrul pornind de jos: figurant, „cow-boy" și dublură pentru scenele de călărie periculoase. Primul său film ca regizor, „Cactus, prietenul meu", avîndu-l ca protagonist pe Harry Carey, l-a realizat în 1916. De atunci nu s-a mai oprit.

Cavalerii nedreptății

În bogata sa filmografie (mai mult de 70 lung-metraje în 52 de ani de carieră!) găsești cîte puțin din toate; el este însemnat însă în primul rînd pentru activitatea sa exemplară în sectorul western, adică în genul cel mai tipic al cinematografului american. La vîrsta de 70 de ani, el caută căi noi tocmai în acest domeniu: formula psihologică — „Cavalerii", 1959, apăsătoarea problemă rasială — „Sergentul Rutledge", 1960, o nouă interpretare a așa numitelor „războaie indiene" și a consecințelor lor — „Doi oameni călăreau alături" — 1961, o analiză inspirată a aplicării justiției în vest — „Cel care l-a ucis pe Liberty Valance", 1962, și, în sfîrșit, încercarea reușită din plin de a evidenția suferințele și genocidul pieilor roșii — „Toamna Cheyenilor", 1964.

Limitele westernului comercial sînt bine cunoscute: acceptarea resemnată a unor formule sleite, folosirea necorespunzătoare a temelor și motivelor luate din istorie. Aici găsesc că este necesar să insist: mai întotdeauna aproape westernul a preferat schemele consacrate și nu folclorul și tradiția (mă refer, bineînțeles, la westernul american, nu la „westernul-macaronar"). Rezultatele sînt niște evocări fără viață, în care eroii prețiriei sînt reduși la cîteva trăsături premeditate, în timp ce mediul înconjurător — deși construit pe baza indicațiilor precise ale unor scenografi și costumieri experți — apare rece și fals.

John Ford s-a impus însă prin autenticitatea cu care evocă istoria Vestului. Observați că nu este vorba de o autenticitate limitată la reproducerea fidelă a faptului istoric. De altfel, nici nu întîlnim la Ford o asemenea autenticitate, și este simptomatic cît de rar se hotărăște acest regizor să reproducă direct episoade și figuri istorice. Dacă se ocupă de un elev înfumurat de la Academia West Point, care din lipsă de experiență în „războiul indian" își împinge oamenii într-un masacru, Ford nu vorbește de generalul George Armstrong Custer, ci de un imaginar colonel Owen Thursday („Panglica galbenă" — 1949); dacă vrea să sublinieze curajul unui șef mormon care își duce oamenii pînă la mult visatul Utah, acesta nu se va chema Brigham Young, ci va fi un oarecare Jonathan Wiggy („Șeful caravanei" — 1950). Episodul sau personajul istoric real este prezent doar prin reflectare în westernurile sale, ca un element de culoare care contribuie la fixarea acțiunii în timp și spațiu. Astfel se întîmplă cu figurile istorice prezente în „Calul de fier" — 1924: Abraham Lincoln, Buffallo Bill, Wild Bill Kickock, generalul Dodge și alții. Din același motiv — precizarea maximă a culorii unei lumi și a unei epoci — Malpais Bill, eroul mediocrei povestiri „Diligența de Lordsburg" de Ernest Hycox, devine în „Diligența" — 1939, Ringo Kid. Dar Johny Ringo fusese un faimos „ticălos al Vestului", așa că numele dat de Ford are o valoare evocatoare.

Un romantism folcloric

Cea mai bună dovadă de felul în care John Ford, nepăsător față de adevărul istoric, nu respectă detaliile de cronică și poate ignora sau chiar falsifica datele esențiale ale acesteia, ne-o dă „Draga mea Clementina" — 1946. La el se poate spune că această cronică a devenit sentiment, exprimat într-un mod romantic cu accente virile. Exact pe linia unuia dintre vechile cîntece populare care-i contrapunctează cele mai frumoase filme.

Să luăm, de pildă, personajul Doc Hollyday din „Draga mea Clementina", ca fiind unul dintre personajele tipice ale lui Ford. Ajunge să amintim despre adevăratul Doc Hollyday că fusese un „pistolar" cinic și feroce, înzestrat cu foarte mult umor: foarte diferit deci de supraomul cult și patetic din film. Regizorul l-a idealizat deci, dar să urmărim natura și procesul acestei idealizări prin comparație cu același personaj, văzut în 1939 de Allan Dwan, într-o insipidă poveste similară, „Șerif la frontieră". În ambele filme Doc Hollyday este un gentleman care, într-o bună zi, descoperind că este tuberculos, →

Ford descoperindu-l pe Steinbeck (Jane Darwell, Henry Fonda și John Qualen în „Fructele mîniei")

fuge de lumea civilizată și de dulcea logodnică pentru a deveni un romantic aventurier al Vestului. Dar Ford sugerează, mai mult decît explică, fondul nobil și decăzut al eroului, făcîndu-l să preia versurile monologului lui Hamlet de pe buzele actorului Thorndyke, în decorul halucinant al unei taverne pline de fum.

Tot în filmul lui Ford, Doc va încerca să o opereze cu mîinile sale tremurătoare de alcoolic pe Chihnahna, iubita sa mexicană. Și aici operația se va face pe mesele din restaurant — ca în versiunea lui Allan Dwan — în timp ce din vecini se aude un zgomot de voci, amestecat cu zdrăngănitul unui pian pe care cineva încearcă o veche baladă de cow-boy. În timp ce Chihnahna moare, Doc moare și el în înfruntarea finală din Tomstone, fiind de partea șerifului Wyatt Earp și a altor oameni cumsecade. (În „Draga mea Clementina", șeriful Earp, încarnat de Henry Fonda într-o manieră impresionantă, nu mai este ucigașul solitar din „Șerif la frontieră".) Sfîrșitul acceptat astfel, cu blazare, de Doc, este și sfîrșitul lui Hatfield (cartoforul din „Diligența") și al multor personaje „nobile" ale lui Ford. Inclusiv acel doctor Locksley Hall, ceremoniosul șarlatan din „Șeful caravanei", care se simte cel mai puțin util dintre toți și se oferă să treacă primul cu căruța sa, prin punctul cel mai periculos al drumului. Toate acestea ar fi, dacă vreți, variațiuni pe tema propusă în 1937 de Jean Renoir în „Iluzia cea mare", unde, aristocratul Boildieu se sacrifică pentru a-i salva pe proletarul Maréchal și pe evreul Rosenthal. Ford, irlandezul leal, se exprimă în asemenea cazuri. Ceea ce unii au numit „sudismul de nord" al lui Ford, se poate apropia în unele momente de suflul, de natură mai complexă, ce animă opera unui autentic poet al „Deep South-ului" american, „aristocratul nereconstruit" William Faulkner.

Ca într-o scriptură

Dar aș vrea să ne oprim asupra altui film al lui Ford, care a precedat „Draga mea Clementina": „Diligența". De cîte ori n-am făcut, în tovărășia bătrînului Ford și a personajelor sale, călătoria de la Tonto la Lordsburg în vechea diligență! Cred că nici un film nu a reușit să intre atît de stabil în repertoriul italian, ca acest uimitor western care, sosit în pragul războiului, a însemnat pentru o generație întreagă „descoperirea Americii", la fel ca și cărțile lui Steinbeck, Caldwell, Saroyan, Faulkner și mai ales John Dos Passos. Numai ca astăzi, pentru noi, aceste cărți nu mai au valoarea de atunci: au avut o funcție de înviorare în sensul că au sădit în mulți—cum spunea Cesare Pavese — „prima îndoială că nu toată cultura lumii s-ar termina cu fascismul." „Diligența" este un text viu încă; el ne învață mai mult despre cinematograf și despre Statele Unite decît multe filme, cărți și articole puse toate laolaltă. Cinematografului i-a revenit o parte importantă în „stagiunea americană" a culturii noastre; și cred că „Diligența" a încheiat cu demnitate acest capitol, mai înainte ca filmul „made in U.S.A" să ne părăsească ca să se întoarcă după război profund schimbat, cu alte trăsături și cu pretenții noi.

În „Diligența" regizorul folosește un material simplu, tradițional: o diligență veche, pieile-roșii care amenință viața călătorilor, soldații care șarjează, banditii înfrînți în răfuiala finală. Pînă și prezența unui actor-cow-boy luat direct din producția de duzină-John Wayne — se încadrează în același sistem. Dar scopul regizorului pare să fie transcrierea și fixarea pe un plan artistic a elementelor de western. Lumea din „Diligența" este atît de bine cunoscută de Ford, încît personajele sale par a nu purta costume, ci

Ford, completînd istoria (Henry Fonda și Victor Mature în „Draga mea Clementina")

hainele lor de toate zilele. Prin fidelitatea nutrită de regizor față de mediul evocat, se ajunge de la stilizarea romantică la realism. Fiecare detaliu capătă o semnificație activă, semnele întîmplătoare se leagă în limbaj finit.

Regizorul ne dezvăluie trăsături mai puțin superficiale ale personajelor și reușește să atribuie cursei diligenței o valoare alegorică sporită prin prezențele umane ale pasagerilor. Schema de bază: erou pe cal — fată de salvat, a rămas intactă; doar că Ringo Kid este un pușcăriaș evadat, iar Dallas o prostituată. Variațiunea contează, pentru că pentru prima oară în istoria genului „Horse Opera", se deschide în fața westernului sfera psihologică. Deși rămîne în limitele unei tradiții stilistice definite, Ford nu este legat de mîini de contrastul bun-rău, lest moralist al „filmului cu cai". Și mai există în film un simț obscur al predestinării, care face ca totul în „Diligența" să fie scris și hotărît dinainte, ca într-o biblie a pionierilor.

Plămînii largi ai pionerului

În filmele sale, cronica Vestului se deapănă într-un mod deosebit, care îi poartă amprenta de neconfundat. Există și o geografie specială, ideală, acolo: pentru Ford, întreg Vestul se învîrte în jurul faimoasei Monument Valley — așezată între statele Utah și Arizona — după cum personajele filmelor sale se învîrt în jurul fizionomiei cîtorva actori preferați (John Wayne, Henry Fonda, Victor Mc. Laglen, John Carradine, Anthony Quayle, Ward Bond, Harry Carrey jr., George O' Brien și alții, care ani de zile au fost considerați la Hollywood, ca membri ai unei adevărate asociații, compania „Ford Stock". Înarmat cu această constanță al cărei subtext de simpatie pentru oameni este evident, Ford a întreprins să realizeze portretul unei epoci, adesea obținînd mari rezultate artistice și mereu cu bogate rezultate de umanism.

Valorile cele mai sigure ale westernurilor sale sînt căldura evocării, consistența umană a personajelor, capacitatea sa rară de a respira în aer liber. În unele clipe, Ford respiră cu plămînii largi ai pionierului. Și are mai ales intuiția turnării în „exterioare", pe care le realizează ca nimeni altul.

În concluzie, este foarte greu să confunzi pe acest Ford — care păstrează simțul artei umile și modeste a meșteșugărilor — cu regizorii zăpăciți care obișnuiesc să facă western în SUA. Legăturile lui Ford trebuie căutate altundeva, printre oamenii care nu au fost nici măcar artiști, sau au fost într-un mod strict limitat: autorii de balade populare, fotografii cu dagherotip de pe vremea pionierilor, pictorii „naivi" ai secolului al XIX-lea american. Și dacă vreți, să-l așezăm aici și pe William Frederick Cody, zis Buffallo Bill, primul care a făcut — cu succes — din istoria vestului un spectacol.

Acum John Ford este pe punctul să împlinească optzeci. de ani. Este deci printre cei mai vechi regizori în activitate la Hollywood. Putem paria că va lucra cît timp îl vor ține puterile, cu același spirit tineresc ca întotdeauna. Printre veteranii Hollywoodului el este cel mai tînăr. Și este mai tînăr decît mulți tineri. La fel — deși în cu totul altă lume artistică — cu celălalt „bătrîn mare" pe care îl iubesc: Luis Buñuel.

Vinicio BERETTA

Corespondență din Lugano

Cinema

DESEN ANIMAT

„LA 40 DE ANI MICKEY E DIN ALABASTRU"

Creaţiile Disney vin şi se duc. Mickey rămîne.

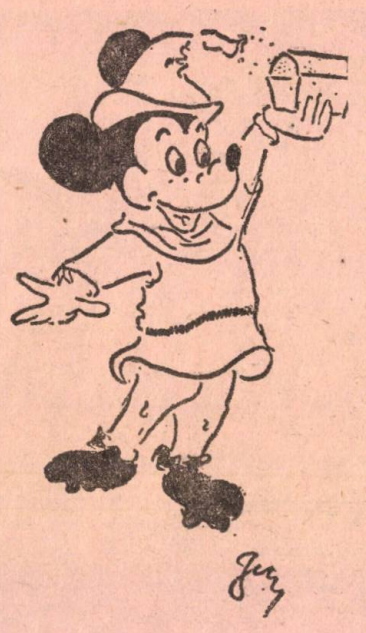
La sfîrşitul anului care a trecut — mai precis în ziua de 22 decembrie — Mickey Mouse, eroul vestit al lui Walt Disney, a împlinit 40 de ani. Televiziunea americană i-a sărbătorit ziua de naştere reunind într-o emisiune festivă, produsă de animatorul veteran Ward Kimball, fragmente din spectacolele care l-au făcut celebru în lumea întreagă, pe el ca şi pe o serie întreagă de tovarăşi întru succes: Minnie Mouse, Donald Duck, Goofy, Pluto, Horace horsecollar, cei şapte pitici ai Albei ca Zăpada. Copiii americani sînt astăzi a treia generaţie de la naştere lui Mickey, eroii lor din „basme" se numesc acum Superman, Batman, James Bond; dar în ciuda anilor care au trecut, Mickey a rămas veşnic tînăr şi audienţa de care s-a bucurat spectacolul — aniversare a fost imens. Adulţi şi copii laolaltă au vizionat captivaţi scene din „Willie barcagiul" (1928), prima apariţie pe ecran a celebrului şoricel hollywoodian, „Concertul de jazz" (1935), primul Mickey în culori, performanţa antologică din „Ucenicul vrăjitor" şi faimosul „Fantasia" (1940).

Preţuri de colecţionari

Walt Disney, părintele lui Mickey, s-a născut la Chicago în 1901. Şi-a început cariera ca desenator de publicitate şi caricaturist, dar foarte devreme (în 1921) a realizat primele desene animate ale căror personaje erau Alice şi iepuraşul Oswald. Mickey Mouse a apărut abia în 1928 şi se pare că la creaţia lui a colaborat marele desenator Ub Iwerks. Noul personaj a devenit încă de la început unul din cele mai mari succese ale Hollywoodului. Depăşind cu rapiditate hotarele Statelor Unite, Mickey a devenit peste noapte eroul preferat deopotrivă al copiilor ca şi al oamenilor mari. Personajele care au urmat pe întinderea a aproape trei decenii, Pluto, Minnie, Donald Duck, Bambi, Goofy, Cenuşăreasa, etc., s-au bucurat, e adevărat, de succes, dar n-au atins niciodată popularitatea imensă a şoricelului care descreţea frunţile şi încălzea inimile pe toate paralelele şi meridianele. Cronicarii hollywoodieni pretind că Mickey a fost cel care a salvat studioul Disney de la faliment în anii de criză '29—33. În afara profiturilor realizate de desenele animate propriu zise, o reală şi salutară sursă de venituri au fost patentele şi drepturile de paternitate pentru o serie de obiecte şi jucării la moda timpului, ca de pildă drezina lui Mickey şi mai ales vestitul ceas cu imaginea celebrului şoricel care, vîndut iniţial la 1,25 dolari, a ajuns azi la preţuri de colecţionari.

Mickeyland

Fenomenul Mickey Mouse a fost unul dintre acelea care au provocat confuzie în lumea criticilor şi istoricilor cinematografici. „De ce Mickey"? — s-au întrebat esteţii Hollywoodului, încurcaţi. Dintre toate personajele lui Disney, Mickey Mouse era cel mai lipsit de personalitate, de profil psihologic. Dopey era drăguţ şi „lovable", adică demn de iubit. Donald Duck avea un temperament îndrăcit şi era veşnic mînios. Goofy călca mereu în



Şoricelul miraculos...

...Şoricelul fermecat.

strâchini. Bambi era imaginea blîndeţei şi a gingăşiei. Atunci, de ce tocmai Mickey, pe care părintele şi creatorul său n-a izbutit de-alungul anilor să-l înzestreze cu nici o trăsătură de caracter diferenţială?

Nu vreau să par prezumţioasă şi să dau răspunsuri acolo unde esteţii americani au lăsat problema sub semnul inexplicabilului. Dar cred că inimaginabila popularitate a lui Mickey s-a datorat tocmai caracterului său „versatil" şi oarecum „flou". Publicul anilor crizei nu se ducea la cinema în căutare de caractere definite. Cu spectrul sărăciei şi al şomajului la fiecare cotitură, cu edificii prospere financiare prăbuşindu-se la fiecare colţ de stradă, omul de rînd căuta pe peliculă un mijloc de evadare din realitate, în afara criteriilor estetice. Şi iată că apare şoricelul miraculos, vesel, intrepid, jucăuş, eclectic în acţiune şi profil psihologic. Spectrul dezastrului economic rămîne la uşa cinematografului, omul simplu rîde şi uită, că doar de aceea a venit la cinematograf: să rîdă şi să uite.

În anii următori crizei, Walt Disney l-a abandonat oarecum pe Mickey. Începînd cu 1938, studioul s-a orientat către producţiile de lung metraj. Combinînd animaţia cu jocul real şi sprijinindu-se pe succese mai vechi, noile producţii n-au marcat de fapt un stadiu nou în creaţie, ci doar o trambulină financiară pentru ceea ce avea să devină imperiul Disney.

Disneyworld

Micul studio din anii '21—28 în care s-a născut Mickey Mouse a devenit un imperiu financiar de o întindere impresionantă. În perimetrul Los Angelesului a apărut (creat de fantezia lui Walt) „Disneyland-ul" — imens Luna Park care atrage milioane de turişti anual, din ţară şi de peste hotare. „Disneyland" are o reputaţie mondială, dar se pare că această notorietate nu e de ajuns pentru concernul Disney care a purces în ultima vreme la fantasmagoricul proiect al unui „Disneyworld" cu sediul în Florida. Între timp, prestigiosul studio continuă producţia de filme de lung metraj pe care a iniţiat-o creatorul său cu puţin înainte de a muri (în urmă cu doi ani). Planul de douăzeci de ani pe care l-a lăsat sub formă de testament este urmărit cu sfinţenie de noua conducere a studioului.

Proiectele imperiului Disney sînt gigantice. Dar e simptomatic faptul că în somptuoasa încăpere în care se ţin consiliile acestui concern, tronează un imens Mickey Mouse de alabastru. Asta le aminteşte fără îndoială celor care conduc destinele acestui studio că diversele creaţii ale imperiului Disney vin şi se duc, dar Mickey rămîne.

Alexandra VALP

Corespondenţă din Hollywood

actorii noștri

succes noului venit!

În '69 pe ecrane au apărut
și nume consacrate
și nume pînă acum necunoscute.
Le urăm o cinematografie laborioasă
ca să-i putem vedea cît mai des.

SIDONIA MANOLACHE

O julietă dacă

Nu contează cum intri în film: spinarea unui cal năzdrăvan sau volanul unui Fiat se pot dovedi mai fragile decît niște aripi de libelulă. Să-i dăm voie deci Sidoniei Manolache să fi zburat spre vîrful «Columnei» — cînd abia rotunjise 17 ani — în văluri albe de zînă a pădurii, săvîrșind — într-o stranie noapte poleită de lună — un ritual păgîn, dansînd împreună cu alte fecioare, înfășurate tot în văluri albe și tot din neamul ielelor localnice, într-un «vis al unei nopți de vară» strămutat pe tărîm dac. Puțin romantism e întotdeauna de efect, mai ales dacă fata e frumoasă, pură, fragedă și Sidonia Manolache e, pe rînd, tot ce am spus mai sus. Înțelegi de ce *romanul* Florin Piersic a fost gata s-o răpească pe această sabină. Dincolo de asta, Sidonia Manolache are o frumusețe crudă încă, dar gravă, încordată. Iubirea ei — din film — nu poate fi destinsă și exuberantă, căci în calea ei stă mai mult decît dușmănia dintre Capuleți și Montagu, stă prăpastia dintre învinși și învingători. Fata aceasta ca o căprioară, cu obrazul înmuiat încă în rotunjimile adolescenței, cu ochii traversînd ca două liniuțe luminoase, chipul, a știut să-și depășească decorativismul, să dea mai mult decît poate da de obicei, pe peliculă, o fată frumoasă, căreia nu i se cere altceva decît să fie frumoasă; a știut să adauge purității feciorelnice ceva din seva pămîntului, a știut să o împresoare cu o undă de mister, a știut să gonească din orice colț al rolului (mai bine-zis al rolurilor, căci și în «Apoi s-a născut legenda» a trebuit să fie tot «doar» o fată tînără, tot nu foarte exteriorizată și tot împodobită cu semnele unei frumuseți autohtone), orice urmă de ușurătate. Pentru un debut, nu e deloc rău...

(Foto A. Mihailopol)

Puritatea adolescenței

Unde e scenariul, unde e regizorul care...?

ION MARINESCU:
O mare iubire

Ion Marinescu și filmul s-au apropiat greu unul de altul. S-au privit întîi de la distanță, temători fiecare de forța celuilalt, și-au tatonat reciproc terenul, filmul — complexat de personalitatea neobișnuită a actorului de teatru, actorul — așteptînd neliniștit chemarea cea mare, rolul cel mare... pînă cînd «Gioconda fără surîs» i-a surîs lui Marinescu, ghețurile au fost dinamitate, inerțiile sfărîmate și actorul — acel însetat de absolutul pe care numai gestul teatral, sublimul continuu îl puteau dărui — a acceptat să vina printre reflectoare, în fața camerei ce taie cu toarfeca, în fărîmițe, trăirile. A venit cu trăsăturile lui aspre, apăsate, de vultur însingurat, ușor încălzite de tenta aurie a părului, a venit cu tonurile sale dramatice înmuiate în surdina post-sincronului, dar a adus cu sine acel fierbinte uragan interior, care răvășește — cu o privire — toate apele stătute, a venit cu toate întrebările eroului și cu personalitatea lui fascinantă.

«Coup de foudre»-ul a fost reciproc. Dar unde e scenariul, unde se află regizorul care să tragă din nou foloase de pe urma acestei mari iubiri?

ANDY HERESCU
Murise Cotigo

Cînd Cotigo, fiul lui Decebal a fost jertfit lui Zamolxe și aruncat de pe altarul de piatră al Babelor direct în vîrfurile amenințătoare ale sulițelor, sala întreagă s-a înfiorat de groază, liceenele au izbucnit în lacrimi și apoi i-au scris, moarte de îngrijorare, lui Andy Herescu să-l întrebe de sănătate, de vîrstă, de starea civilă... Un teanc imens de scrisori. Murise Cotigo, se născuse junele prim Andy Herescu, 24 ani, 1,82 înălțime, 74 kg, păr șaten buclat, ochi albaștri, surîs plin de inocență, călăreț dezinvolt, scrimeur acceptabil, absolvent al Facultății de Fizică. Un Jean Marais autohton, la anii cînd îl descoperise Cocteau? De ce nu? Sau poate o versiune localnică a lui Pierre Brice? Dar oare nu aduce cu Delon? Ei, și dacă stai să-l privești bine, parcă îți amintește de neuitatul Fanfan la Tulipe?

Mă rog, lui Andy Herescu, toate porțile îi sînt deschise, dacă regizorii nu-l vor uita cumva la catedra de fizică de unde a venit . Nu l-au uitat. Va fi în «Războiul domniței», plăieșul Ion, frate cu Amza Pellea și fiu al lui Ciobotărașu — desigur, un tînăr frumos, viteaz, mîndru, neînfricat — ah, soarta frumosilor viteji! — și ucis în ultimele secvențe. Va fi în scurtul metraj «Anul trecut la Brașov», un tînăr francez, scotocind, ambițios, à la Resnais, printre amintirile unei vilegiaturi transilvane, în căutarea unei iubite pierdute. Și iar va fi tînăr, frumos, mîndru, neînfricat în «Mihai Viteazul», în rolul lui Hasan Ionică, și iar va lupta și iar va iubi, numai că acum va scăpa... cu viață, spre liniștea școlărițelor ce-și pot pregăti de pe acum plicurile roz cu hîrtie mirosind a levănțică...

Frumos, mîndru, neînfricat...

(Foto A. Mihailopol)

Un debut care a pălit. Nu-i păcat?

CARMEN GALIN

Cu ochi bridați

Pentru Carmen Galin, cinematografia n-a fost tocmai gazda cea mai ospitalieră, nu i-a deschis larg ușile din fața casei și nici măcar nu s-a ostenit să-i trimită în cale un făcător de minuni, care să o creeze, precum odinioară Vadim pe Bardot, ori să o recreeze, precum tot cîndva Antonioni pe Monica Vitti. Drept care Carmen Galin s-a strecurat, ușurel, modest, abia văzută, abia simțită, pe o ușiță îngustă din «Dimineţile unui băiat cuminte», a acceptat să se piardă în vălmășagul unui soi de chermeză filmată în cinévérité, să-și arate puțintel, în prim plan, fața ei dulce cu ochi bridați de japoneză și cu botic de păpușă bosumflată, numai bine cît să ne sugereze ce interesantă apariție ar putea fi în film; ca apoi să nimerească exact pe pelicula ce nu a fost în stare s-o confirme și pe care memoria noastră binevoitoare cîteodată a izbutit să ne-o facă definitiv uitată: «Knock-out».

Dar nu-i nimic. Carmen Galin a legat între timp — ba de fapt, chiar de mai înainte, o prietenie solidă, de zile bune și de zile grele, o prietenie din partea căreia nu cred că așteaptă, nici ea nici noi, vreun semn de trădare. Prietenul acesta este teatrul și dacă spunem că e însuși Teatrul tineretului din Piatra Neamț — teatrul experiențelor îndrăznețe, a inițiativelor efervescente, a spectacolelor antologice — ne putem liniști de-a binelea: cîtă vreme Carmen Galin joacă în spectacole ca «Omul bun din Sîciuan» al lui Andrei Șerban și joacă cum joacă, cu acea vibrație lirică și cu acel fior brechtian de aspră luciditate, cîtă vreme e în stare să țină o sală întreagă în palmele și vocea ei mică, de pasăre speriată, filmul nu are decît să aștepte. În fond, el este acela care pierde..

Ingenuă cu distincție

IOANA PAVELESCU

Siguranța farmecului

Ioana Pavelescu a făcut primul pas pe solul vulcanic al filmului cu o mare siguranță. Nu a muiat întîi degetul să probeze dacă apa nu e prea rece, nu a tremurat de nesiguranță, nu s-a lăsat năpădită de trac, și chiar dacă înăuntrul ei a tremurat de incertitudine, și chiar dacă tracul a chinuit-o, nimic din toate acestea nu au apărut pe peliculă. Cenușăreasa ei, care vindea bilete de teatru visînd la scenă, și-și pierdea pantofiorul de lame fugind — brusc complexată — de șarmantul Prinț-chirurg, ar fi avut toate motivele să oscileze între dulcile inconsecvențe ale rolului. Ioana Pavelescu nu i-a permis: a fost frumoasă cu siguranță și distincție (chiar și atunci cînd dialogul n-o prea servea), a fost ingenuă cu siguranță, a fost și cochetă cu siguranță. i-a ținut bine piept Constanței Cîmpeanu, a făcut cîteva secvențe pline de grație alături de marele Petre Ștefănescu-Goangă...

Cum să numim această siguranță cu care o fermecătoare fată de 18 ani a pășit pe lava vulcanică presărată cu trandafiraș a «Pantofului Cenușăresei»? Inteligență artistică? Har? Sau poate și una și alta?

S.F.

3 VEDETE de pe trei meridiane

Zuzana Kocurikova — frumusețe exotică

Barbra Streisand — nefrumusețe cu vino-ncoace

Beba Loncar — frumusețe sexy

Pe zi ce trece, tot mai mulți tineri se întreabă cu melancolie sau invidie, pasiv sau războinic: «Cum se poate ajunge vedetă, idol asemeni idolilor noștri?». «Trambulina vedetelor» de la Cinémonde e asaltată de poze și oferte. La selecțiile de figuranți se adună invariabil sute de tineri și bătrîni: «De ce nu sîntem buni? Ce ne lipsește? Frumusețea? Talentul?» Răspunsul este pe cît de simplu, pe atît de ambiguu — le lipsește «ceva», acel «ceva» datorită căruia dintre sute de femei asemănătoare pînă la confuzie, una singură a devenit Marilyn Monroe sau M.M. acel «ceva» care i-a adus premiul Oscar pe 1969 Barbrei Streisand, deloc frumoasă și după cum declară ea însăși, lipsită de temperament actoricesc. Încercînd o formulare schematică, am putea spune că este vorba de stil și personalitate expresivă, indiferent de tip. De fapt însă, «inefabilul» călinescian rămîne încă o dată ideal și inexplicabil.

Beba Loncar. Barbra Streisand și Zuzana Kocurikova sînt trei exemple diferite, la fel de grăitoare ca oricare altele. **Beba Loncar**, de origine iugoslavă, aparține genului de frumoase sexy produs și alimentat de Hollywood; actrița cehoslovacă **Zuzana Kocurikova** — celui de frumoase intelectuale și exotice; cît despre **Barbra Streisand**, ea aparține deja minunatei și încă neadoptatei de public familii de urîte, dintre care Rita Tushingham sau neasemuita Giulietta Masina sînt doar două personalități mai cunoscute spectatorilor noștri. Toate trei sînt în plină ascensiune. De ce tocmai ele? Poate că fiecare în felul său sînt păstrătoarele unei părți din acel inefabil călinescian.

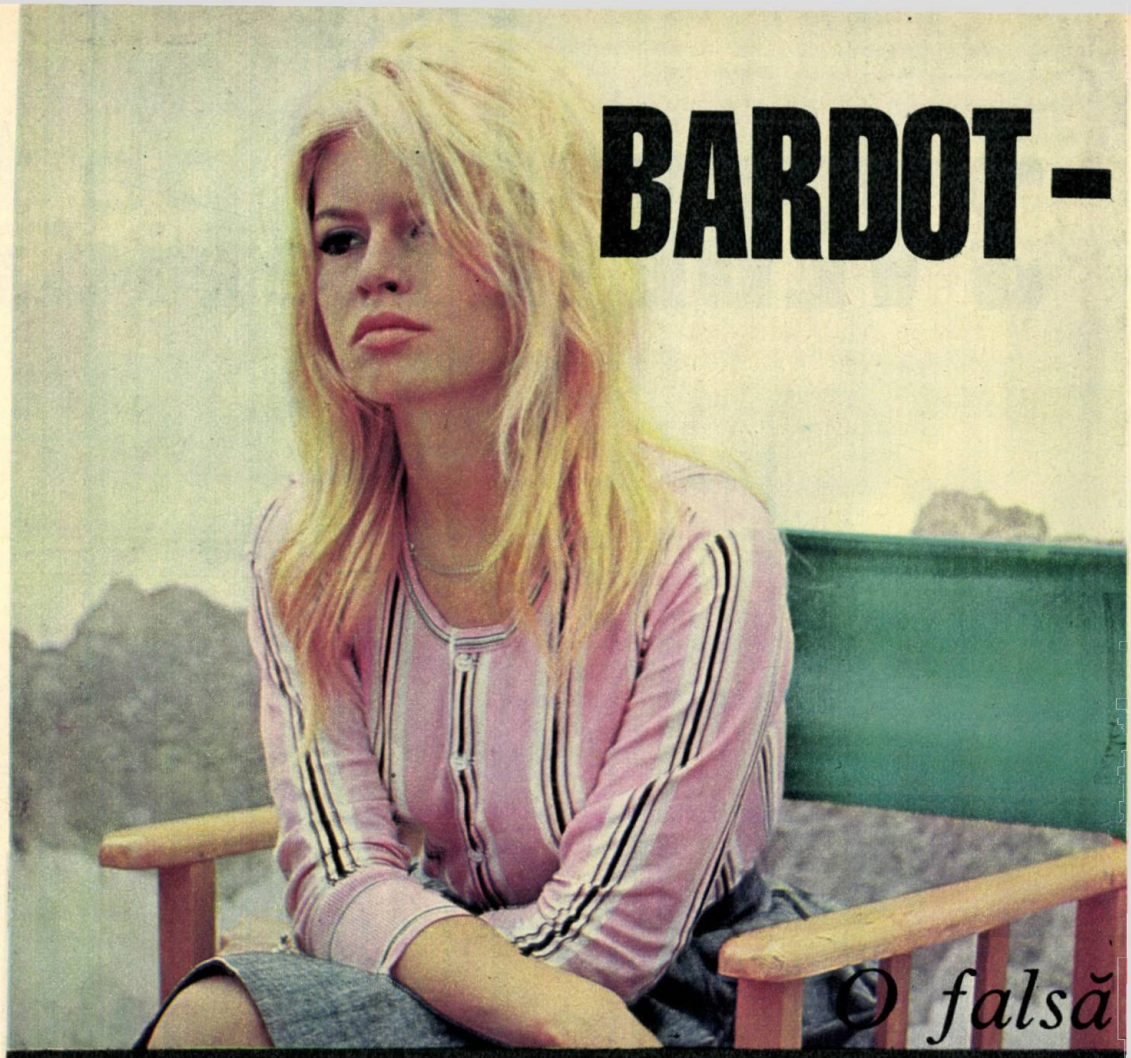
Eva HAVAȘ

BARDOT – O falsă

Bardot și Lollobrigida, erotismul de masă?

●

Catherine Deneuve, vedeta anti-populară?



La apogeul orbitei bardotiene, francezul nu-i spunea decît B.B.

Vedetele se succed și se aseamănă mai mult sau mai puțin între ele, însă vedetismul dăinuie sau măcar încearcă să supraviețuiască, chiar dacă formele sale evoluează; chiar dacă se dezvoltă un cinematograf nou al cărui principiu este să se folosească fie de neprofesioniști care-și trăiesc propriile lor vieți într-un soi de filme-reportaj, fie de actori aleși în funcție de adaptarea lor la un rol imaginat de autori.

Vedeta, o invidualitate fabricată?

Vom numi *vedetă* pe singurul actor sau pe singura actriță a cărei notorietate publică, valoare publicitară și comercială au atins un asememea grad (și nu este nimic pejorativ în asta: foarte mulți actori și actrițe au fost vedete, valoarea profesională, artistică a unui Jouvet, a unui Raimu, a unui Gérard Philipe n-a fost niciodată înăbușită de comercializarea acestei valori; sau mai exact, ea a fost totdeauna doar ocazională, atunci cînd ei au acceptat, din motive financiare, să participe la filme de un nivel mediocru, lucru știut de la bun început), încît interpretul nu mai este ales în funcție de rol, ci însuși rolul e definit în funcție de interpretul neconsiderat în individualitatea lui adevărată, ci în individualitatea lui *fabricată*. O asemenea practică a fost adesea păgubitoare, ea duce la stereotipe, la reluarea temelor și personajelor care, dacă au fost o dată rentabile, nu mai sînt la o a doua ediție. În această privință, rarele excepții care pot fi semnalate sînt numai filmele care-și fundamentau rolurile principale pe particularitățile unei anumite vedete, pentru că *vedetismul* era însuși subiectul filmului. Astfel se pot cita: «Viața particulară» de Louis Malle (parafrazînd viața și cariera Brigittei Bardot), admirabilul «Bulevard al amurgului» al lui Wilder (reconstituind Hollywoodul epocii de aur a anilor '20—'30, atunci cînd vedetele erau «star»-uri și «stele» pe firmamentul unei lumi imaginare, a acelui univers ireal care se proclamă cu mîndrie mirific și ireal, și care a fost «Mecca cinematografului»).

Moda vedetelor masculine

Cred că, începînd fără aceste considerații de ordin general, mi-ar fi fost imposibil să răspund solicitării revistei «Cinema» de a analiza semnificația — din punct de vedere sociologic — a înlocuirii Brigittei Bardot de către

Ea însă nu e nici «Catherine», nici «Deneuve». E Catherine Deneuve.

Catherine Deneuve, în prima linie a vedetelor franceze. În primul rînd, fenomenul în sine este discutabil. Într-un număr de filme recente. Catherine Deneuve a ocupat primul loc, fără ca prin aceasta s-o înlocuiască, în stricta accepție a cuvîntului, pe Brigitte Bardot. Îndepărtarea relativă de studiouri a lui Bardot este, probabil, datorată unor motive absolut personale (neplăceri în viața sentimentală, o oboseală care a dus-o la o foarte gravă depresiune nervoasă și la o tentativă de sinucidere, din cauza acestei vieți de vedetă veșnic exhibată, veșnic expusă, ca un material publicitar). Jean Gabin și Louis de Funès, asigurînd cota obligatorie de succes a unor filme bogat finanțate, dar lucrate de realizatori mediocri, cu subiecte arhi-mediocre, dovedesc cu certitudine că în cinematografia franceză vedetismul continuă. Se pare că în prezent acest vedetism privilegiază vedetele masculine, pe cînd acum vreo 15 ani favoriza mai ales vedetele feminine (în afară de cazul, excepțional, al lui Gérard Philipe). Cauzele sînt multiple. Cinematografia micapitalistă, relativ independentă, aproape artizanală, s-a dezvoltat un timp grație unor noi tehnici materiale și financiare, (ușurarea și miniaturalizarea materialului de turnaj, o mai mare sensibilitate a peliculelor care permitea renunțarea la un ansamblu greoi de reflectoare și proiectoare în studiouri și la folosirea unor interioare reale și de bugete mici). Au existat, astfel, filme mai individualizate, mai personale, mai apte să-și dispute o parte a spectatorilor de televiziune. Aceste filme prezentau relațiile erotice într-un spirit radical deosebit de cel al perioadei anterioare. În cinematograful mai independent, în «noul val», în «tînărul cinema», erotismul devine, cel puțin în principiu, o temă gravă și nu o marfă canalizată în limitele conformismului mercantil, cu respectarea marginilor decenței burgheze și, totuși, trișînd-o cu timiditate.

Garbo, o specie de «supra-femeie»

Bardot, după Lollobrigida, mai era încă «erotismul de masă», desigur, sub un aspect mai familiar decît al starurilor dinainte de război (Marlene Dietrich sau Greta Garbo nu erau femei, ci specii de «supra-femei», prezentate în costume și decoruri aproape fantastice). După război, dorința de destindere care a urmat groaznicelor încercări, a favorizat cinematografia — pe atunci fără concurență directă. Bardot, Lollobrigida și cîteva vedete americane au însemnat familiarizarea, prin filme scumpe și luxoase, cu idealul erotic propus spectatorului. În America fenomenul a fost mai ambiguu: era greu s-o identifici pe Jane Mansfield cu media femeilor obișnuite, dar în același timp, se putea face mai ușor o identificare cu Marylin Monroe.

Erotismul marilor producții deci, era patentat, dar limitat la o reprezentație agreabilă, decentă sau relativ decentă, fără să șocheze sau să revolte pe cineva, dar ferindu-se să abordeze problemele reale pe care le-ar fi putut pune. Apar femeile-obiect, semănînd în «mai bine» cu media curentă, trăind mai bine, dar nu cu mult mai bine decît aceasta — și a căror frecventare iluzorie și iluzionistă trebuia să înfrumusețeze doar fictiv viața spectatorului. «Noul val» privea erotismul cu mai multă luciditate și descoperea nu numai amorul total, pasiunea carnală, dar și dramele, sfîșierile și eșecurile sale.

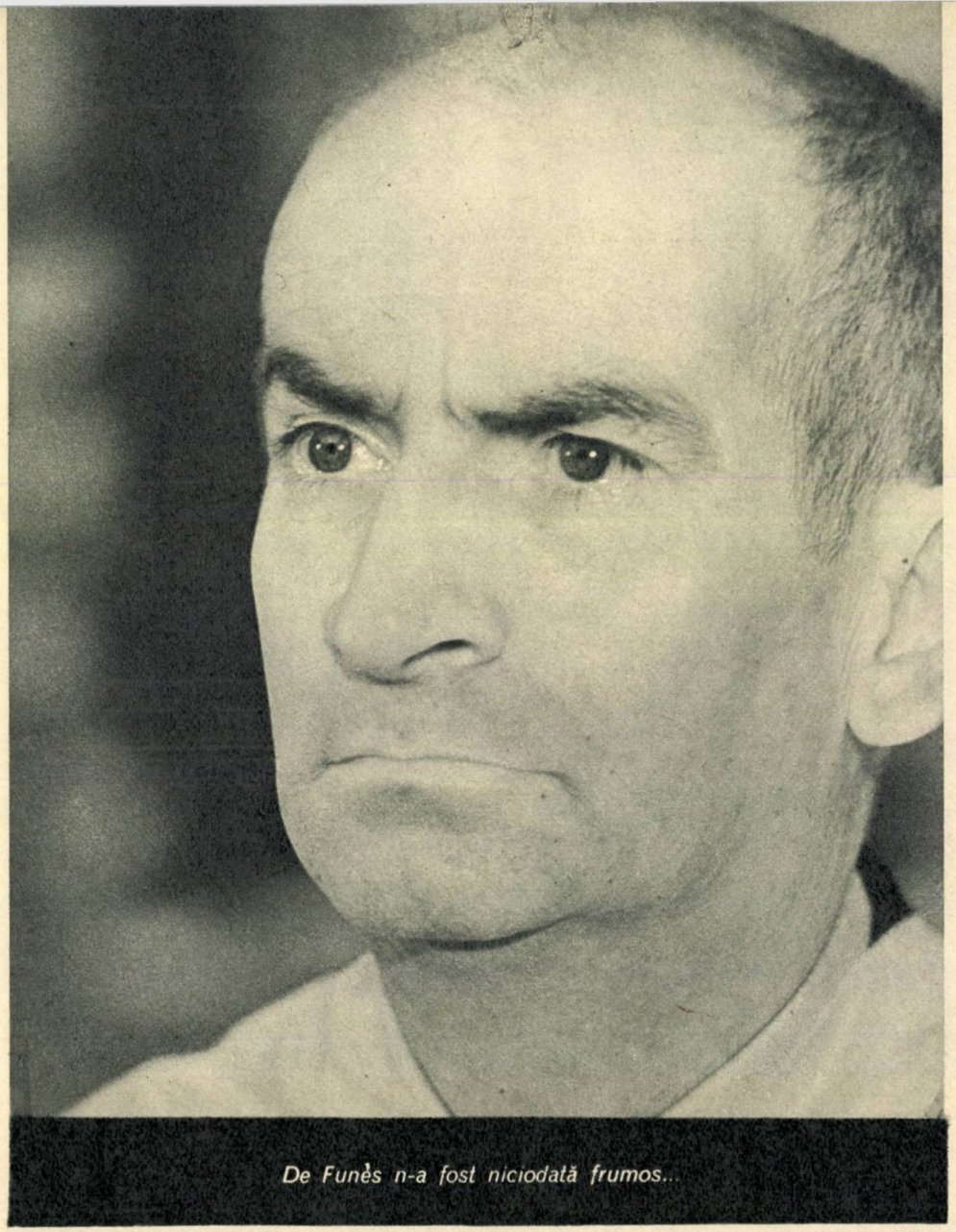
În fața acestei situații, filmele destinate unui public mai larg au făcut loc vedetelor masculine, vedete mai puțin seducătoare dar mai pitorești. Gabin și de Funès nu sînt nici tineri, nici frumoși. Ei înțeleg să fie plini de haz, amuzanți, nu mai vor să seducă, ci să provoace rîsul, fie chiar și în detrimentul lor. În ei spectatorul regăsește

→

o imagine mai îngroşată, puţin caricaturală, dar tratată cu simpatie, a lui însuşi, sau cel puţin a unor anumite aspecte ale sale. Desigur, acest cinema nu este în mod autentic un cinema *realist*, pentru că neglijează prea mult anumite aspecte ale realităţii individuale şi sociale şi nu îmbracă decît cîteva aparenţe total exterioare; totuşi acest cinema este veridic, logic într-un anumit fel şi întotdeauna docil în faţa celor mai tradiţionale convenţii narative.

«Primul» Bardot «Ultimul» Bardot

Locul luat de Catherine Deneuve, avansul aparent pe care l-a luat asupra Brigittei Bardot — în retragere — nu se explică deci numai prin nevoia de a crea *noi modele*, în scopul de a determina vînzarea unei *noi mode*. Revin, deci, la rezervele mele: Deneuve nu a luat locul lui Bardot. Ea a ocupat un *alt* loc, în timp ce locul lui Bardot a rămas liber, neocupat chiar de ea însăşi. Deneuve nu a avut şi nu va avea probabil niciodată valoarea modelului bun de imitat, cu care să te identifici (prin coafură, haine, siluetă, fel de a vorbi), care a fost apanajul prestigiului incomparabil al lui B.B. Tinerele franţuzoaice din epoca anilor '50 o idolatrizau pe Bardot; astăzi dacă ele o pot iubi pe Deneuve, nu o divinizează (ea fiind de altfel o vedetă mai puţin populară). Catherine Deneuve este actriţa care deţine, poate, rolul principal dintr-o superproducţie. Filmul însă nu se bazează pe ea, Deneuve serveşte un rol într-o mai mare măsură decît o serveşte rolul. Pentru publicul francez, «Mayerling» nu este un film al Catherinei Deneuve, ci doar un film *cu* Catherine Deneuve; în timp ce «Viaţă particulară», «Adevărul», «Şi dumnezeu a creat femeia», «Femeia şi paiaţa» şi alte filme de succes şi de valoare foarte inegale, — erau «primul Bardot» sau «ultimul Bardot». Înseşi aceste expresii au nuanţe semnificative. La apogeul orbitei bardotiene, francezul de rînd nu spunea decît foarte rar «Brigitte Bardot»; el spunea ori «B.B.» ori «Brigitte», ori «Bardot». În afară de critici sau de profesionişti, se spune însă rar «Deneuve» şi în afara intimilor săi, nimeni nu-i spune «Catherine». Trebuie subliniat că marea majoritate îi spune «Catherine Deneuve», sau, cu alte cuvinte, îi prezintă identitatea completă.



De Funès n-a fost niciodată frumos...

Catherine Deneuve o identitate completă

Totuşi nu e mai puţin adevărat că actriţa Catherine Deneuve s-a dezvoltat pe două planuri: pe de o parte a apărut în superproducţii internaţionale în care, profesional, deţinea un rol de vedetă, fără însă să-şi fi cîştigat în subiectivitatea, în sentimentalismul publicului o audienţă de vedetă şi, pe de altă parte, îşi păstrează locul în film, eventual de mare calitate, dar ţinînd de un cinema deosebit, de un cinema cu un caracter mai cultural, mai autentic artistic, pe care condiţiile distribuţiei capitaliste nu le transformă în produse de masivă consumaţie populară. Un rol sub direcţia lui Buñuel sau Polanski, care semnează filme de fapt cu o răspîndire deajuns de slabă, nu pot fi cheia unei imense popularităţi. Odinioară se calcula că exportul filmelor lui B.B. aducea comerţului exterior francez tot atîtea devize ca şi exportul de maşini Renault. Nimănui nu i-a trecut prin minte să facă un asemenea calcul referitor la Catherine Deneuve. Problema nici nu se poate pune. S-ar putea eventual calcula, relativ la de Funès, la Gabin, sau cel puţin în ceea ce priveşte anumite filme ale lor.

Albert CERVONI

...Gabin nu mai e tînăr.. ▲

...dar cota lor lasă în umbră gloria Lollobrigidelor.. ▶

epoca noastră

CRÎMA

DE LA BEL-AÎR

Una din marile speranțe ale Hollywoodului,
Sharon Tate,
a fost ucisă împreună cu invitații ei.
Totul e învăluit în mister și groază.

O pajiște bine întreținută, cu liniștea bine păzită de bătrîni stejari, o casă seducătoare dar nu ostentativă, făcută fără economie dar cu discreție, ca să te simți bine în ea (și a cărei chirie să te coste aproape 2 000 de dolari pe lună), fără să-ți lase totuși senzația că locuiești într-un monument; așezată într-un loc retras de priviri, de zgomot și de orice vecinătate, deci de orice rivalitate, un loc unde nu se poate face nici o escaladă și la care nu se poate ajunge decît în mod prozaic pe o șosea (unica șosea), sunînd la ușă, eventual de două ori ca poștașul lui James Caine — o casă fără mister. Aceasta era locuința soților Sharon Tate — Roman Polanski.

În materie de mister, realitatea e uneori mai rafinată, mai subtilă, decît ficțiunea. În orice film de groază, frunzele stejarilor ar fi foșnit «suspect» ca să alimenteze suspense-ul, o perdea ar fi fremătat neliniștită, la Hitchcock obiectele ar fi căpătat valori și prezențe angoasante. Ei bine, aici nimic nu prevestea o întîmplare care avea să zguduie omenirea și să producă o groază fără suspense.

De altfel, poliția care anchetează «crima anului» săvîrșită în această casă de lîngă cetatea filmului de la Hollywood, nu are decît o ipoteză sigură: aceea că făptașii sau făptașul a intrat pe poartă, a sunat la ușă, l-a răpus pe cel care i-a deschis și apoi pe celelalte patru persoane care s-au întîmplat să fie acolo (rămîne de văzut — dacă se va vedea vreodată și nu se va închide totul între scoarțele unui dosar de crimă-tabu — în ce moment și în ce fel a fost suprimat fiecare). Și încă un amănunt prețios: nu pare să fi dispărut nici un lucru de valoare și nu există nici un semn că s-ar fi urmărit jaful. Amănuntul e prețios pentru că elimină o ipoteză — pe cea mai obișnuită.

Atmosferă încărcată

Dar pînă ce poliția să ofere reconstituirea, se succed ipotezele în care încercîndu-se a se afla cauzele — mobilurile cu un termen criminalistic — se face, cu sau fără voie, portretul psiho-patologic al unei lumi.

Toată presa a avansat ipoteze binecunoscute, puncte de reper devenite obișnuite pentru orice faptă certată cu legea, morala, ordinea; astfel unele ziare vorbesc de crimă pentru jaf (ipoteză repede respinsă de constatările poliției); altele, de răzbunare, în sfîrșit unele pun acest masacru săvîrșit în casa familiei Sharon Tate-Polanski pe seama violenței ce domnește în atmosferă și este generată de consumul abuziv de droguri din ultimii ani; se mai vorbește despre unele suspecte frecventări ale unor cluburi în care se practicau tot felul de absconse, mistice sau superstițioase deprinderi.

Doi oameni care cunosc bine, unul lumea filmului și viața la Hollywood cu problemele și frămîntările ei de astăzi — regizorul Vadim, celălalt, cunoscător profund al problemelor criminalistice din Statele Unite — scriitorul Truman Capote, (probleme care i-au inspirat un covîrșitor reportaj asupra crimei săvîrșită «Cu sînge rece») — au vorbit despre cazul

→

Sharon Tate și Polanski se considerau fericiți. *În filme, aducea farmecul din viața de toate zilele*

Sharon Tate raportîndu-l, cum era și de așteptat, la fundalul social.

Viață dublă

Vadim trăiește o bună parte din an pe coasta Pacificului. Cunoaște viața «uzinei de vise» de lîngă Los Angeles. El este de părere că nu poți pricepe cazul Sharon Tate fără să cauți a înțelege mai întîi fenomenul «*Hollywoodul astăzi*».

Marea «uzină de mituri», de vise și de iluzii (mai puțin totuși de artă) cu cei peste 40 000 de salariați ai ei, a intrat din nou în criză. Nu mai în acest an 250 de filme, superproducții de tip hollywoodian, au fost părăsite pe platouri de către producători; pe de altă parte, publicul nu mai merge la superproducțiile (care costă multe milioane de dolari și se bazează pe o montare amețitoare), pentru că preferă peliculele făcute cu bani puțini dar cu idei mai multe de către regizori independenți (aceștia fie că au părăsit Hollywoodul, fie că n-au de gînd să calce vreodată prin el).

Cetatea filmului continuă totuși, paradoxal sau nu (paradoxal în ciuda evidențelor, neparadoxal pentru că filmul este un fel de nouă religie), continuă deci să exercite un miraj asupra acelora care speră să ajungă star-uri sau vedete, speră să se «lanseze» prin complicatele și adesea ucigătoarele lui mijloace. De la autostop pînă la avionul-jet se scurge continuu către Hollywood speranța și naivitatea în pelerinaje nesfîrșite. Din străfunduri de lume și din uitate așezări, pornind din cele mai obscure obîrșii, se așternă la drumul lung și presărat de primejdii, tineri sau mai puțin tineri care vor să-și încerce norocul. Pentru că Hollywoodul este astăzi, și probabil va rămîne multă vreme, un fel de Mecca a filmului, chiar dacă Hollywoodul nu va mai fi decît un nume.

Viața în jurul acestei cetăți și de altfel în jurul întregului oraș de 3 000 000 locuitori care este Los-Angeles-ul (Hollywoodul fiind doar un cartier al acestuia) este foarte expusă, căci el a ajuns acum al doilea oraș al Americei în ierarhia crimei. În decursul unui an, din 25 de oameni, unul cade victimă, fie omorului, fie jafului, fie violului «Paradisul» este frămîntat acum de probleme: producția de filme scade vertiginos, crește în schimb nemulțumirea. O mare de oameni fără căpătîi cutreieră cartierele mărginașe, bate colinele, își stabilește cîte un centru magic, fie în cîte o grotă de la începutul pustiului ce se întinde pînă spre Mexic, fie pe vreo plajă a Pacificului, cutreierînd ținutul într-un soi de nomadism fără boemă. Și pretutindeni, fără ca cineva să-și ia vreo precauție, fără să mai existe jena sau teama de sancțiune administrativă, se con-

...și un chip de o mare distincție...

...de pe care nu dispărea niciodată o umbră de tristețe...

sumă droguri așa cum pe alte meridiane ai consuma un pahar de vin.

Atmosfera pare a fi încărcată și faimosul cartier de pe Beverly-Hills, reședința mai tuturor marilor vedete, este ținta atracției dar și a unor speciale măsuri de pază polițienească. E primejdios, spune Vadim, să te plimbi pe jos fără să ai asupra ta cel puțin 50 de dolari și un motiv plauzibil. Maurice Chevalier, întrebîndu-l pe un polițist ce fel de motiv ar putea să avanseze ca să poată face de fapt o plimbare pe jos, i s-a recomandat... să plimbe un cîine.

Lumea filmului trăiește într-un fel de ierarhie impusă de box-office. Porțile grele ale cotelor separă pe un actor de altul. Viața se scurge în caste, artificială și izolată; izolată și din pricina prejudecăților dar și de teamă. Cine îl frecventează pe Sinatra, de pildă, nu e primit în casa lui Marlon Brando sau a lui Paul Newman. De altfel, acești doi sînt disidenții cetății filmului, preferă locurile mai exotice și mai pure, cel de al doilea a pornit să facă film la New York. Alții — vedete, staruri sau steluțe — populează căile lactee ale marilor comete.

Ascensiunea drogului

Vadim crede că Sharon Tate ar putea fi victima unei răzbunări machiată în crimă colectivă sau rituală, dar iarăși se simte obligat să se refere la ansamblu. Excesul de drog — spune el — a dus la violență.

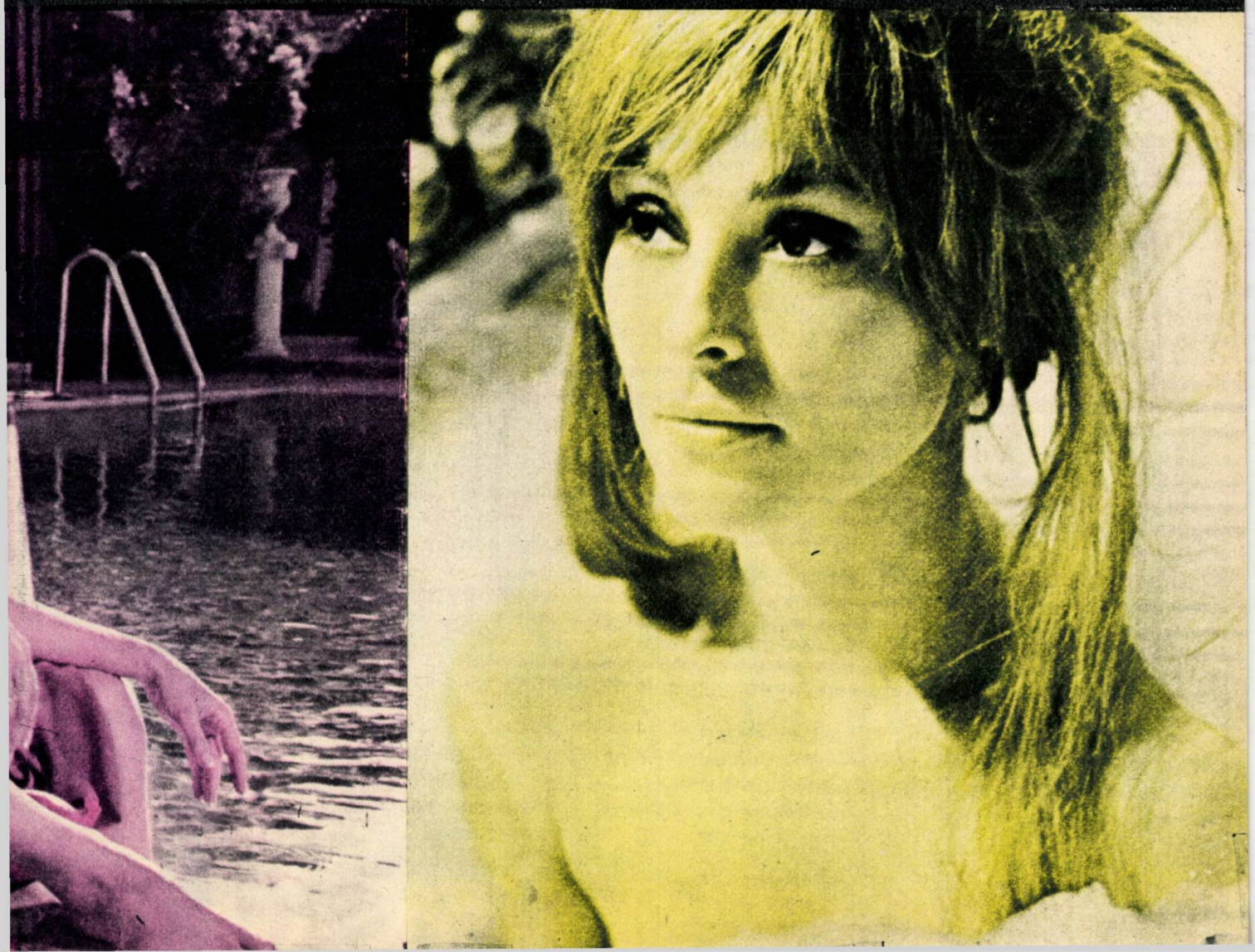
Dar dacă acest consum, devenit azi cea mai mare plagă peste ocean, este aproape un fenomen de masă, pentru fiecare el are un alt substrat. Unii consumă droguri ca o formă de manifestare împotriva durității, a violenței lumii în care trăiesc și ca pe o modalitate de a se extrage prezentului; alții, din viciu și, în sfîrșit, unii, din inconștiență și prostie. Într-o cafenea de lîngă Malibu, tot în California, și ca să-l citez din nou pe Vadim, regizorul francez a putut întîlni tineri care fumau într-o seară marijuana fără să schițeze un gest de a se ascunde, fără să aibă măcar conștiința actului nociv pe care-l săvîrșeau. Erau niște tineri fermieri care a doua zi dimineața, devreme, aveau să pornească la munca cîmpului.

Se întîmplă astăzi cu drogurile ceea ce s-a întîmplat în vremea prohibiției cu alcoolul: cu cît e mai aprig combătut, cu atît se propagă mai mult.

De fapt, atitudinea cetățeanului față de sine și față colectivitate este mai mult o problemă de educație civică, deși simptomele ei de astăzi par să indice mai de grabă o criză de civilizație.

A cui victimă a fost Sharon Tate? Poate că totul a concurat să facă din ea ținta unor forțe tenebroase ce s-au polarizat.

...și care uneori lua expresia groazei.



Cu sînge rece

Truman Capote a petrecut cinci ani din viață ca să studieze din punct de vedere criminalistic și să obțină «în direct» mărturii exemplare, pentru ca apoi să ofere omenirii o analiză lucidă a lumii, romanul — anchetă al unui scriitor care a vegheat și a ascultat destăinuirile unor criminali vinovați de a fi suprimat pe un fermier cu toată familia lui (într-un lanț de alte crime) — romanul «*Cu sînge rece*». A fost un imens succes, dar nimeni n-a afirmat că succesul a fost doar literar. Apariția lui a fost considerată un moment de luare de conștiință, un moment de meditație în fața unei prăpăstii în care ar putea să se prăbușească o lume.

Capote emite o ipoteză foarte cutezătoare, bine construită și argumentată, și pînă acum, una dintre cele mai plauzibile. Este vorba mai întîi de un alt flagel care a stat la baza actului criminal: *paranoia* (cauzele care ar fi determinat apariția ei la criminalul în cauză pot fi eventual aceleași ca și cele citate de Vadim. Toate la un loc, sau poate numai una, constituie cu siguranță punctul de pornire al oricărei investigații: *excesul de drog*).

Scriitorul imaginează un adevărat scenariu al acestei crime: nu ar fi vorba de o bandă, ci doar de un criminal, de un făptaș. El nu ar fi un străin, ci un cunoscut, poate chiar un obișnuit al casei și al prietenilor lui Sharon Tate și Polanski, Fryćovsky, Abigail Forger și Jay Sebring. El ar fi fost invitat la aceeași serată amicală în vila de la Bel-Air. La un moment al serii, iritat, jignit de ceva (și mai ales *de o anumită persoană*, căci Truman Capote consideră că una singură din toți cei de față putea face preocuparea centrală a criminalului), stîrnit de vreo întîmplare lipsită probabil de orice semnificație pentru ceilalți, el a părăsit locul, s-a întors acasă, s-a înarmat cu un pistol și un pumnal, s-a întors la vila Polanski, a tăiat firele de telefon, a sunat la ușă, l-a răpus pe cel care i-a deschis; în acea clipă a apărut o mașină în care se afla un prieten al celor din casă, venit probabil întîmplător ca să se asocieze petrecerii celorlalți. Este vorba de Steve Parent, al cărui cadavru a fost găsit pe peluza din fața intrării (cînd a văzut mașina acestuia intrînd, criminalul s-a apropiat de portieră și l-a invitat să iasă; victima, evident, nu bănuia nimic, așa încît criminalul l-a doborît cu pumnalul fără să i se opună vreo rezistență); a intrat apoi în casă și i-a găsit la masă pe Fryćovsky și pe Jay Sebring care ședeau la un pahar de whisky; sub amenințarea revolverului l-a trimis pe unul din ei să le aducă pe Sharon Tate și pe prietena ei, Abigail Forger, care urcaseră în dormitoare (este și explicația pentru care

Părăsea aerul trist doar pentru zîmbetul fotogenic...

una din victime era în cămașa de noapte, iar cealaltă goală, cămașa de noapte fiindu-i smulsă de asasin, atunci cînd a legat-o cu frînghia de trupul lui Sebring. L-a răpus apoi pe ultimul martor al scenei, după care, muindu-și degetul în sîngele uneia dintre victime (dar cu grija de a nu lăsa urmele amprentelor sale) a scris pe zid cuvîntul «porci».

Așa s-ar fi petrecut, susține Truman Capote, crima colectivă, în care, de fapt, unul singur din cei de față stîrnise paranoia ce zăcea în stare latentă la ucigaș. După aceea, și potrivit aceleeași viziuni a lui Capote, ucigașul s-ar fi dus acasă și probabil a dormit două zile și două nopți, iar astăzi cînd se aude de această crimă, i se pare fie că a citit un roman polițist, fie că a văzut undeva un film polițist cu subiectul ăsta.

lovitura de teatru

Casa soților Polanski avea un paznic, a cărui locuință se afla lîngă intrarea principală a parcului clădirii. Paznicul, (în vîrstă de numai 20 de ani), ca orice paznic atunci cînd se făptuiește ceva, dormea profund. Gurile rele spun că dormea atît de adînc, atît de despărțit de cele lumești și atît de departe de pămînt, cum numai drogul poate s-o facă. Paznicul s-a trezit cînd a început să se scrie istoria acestei crime, cînd a venit adică poliția.

(poliția primește instrucțiuni de la o fostă mare vedetă a Hollywoodului, care în filmele western împărțea dreptatea și pumnii într-un ritm trepidant: actorul Ronald Regan, guvernatorul Californiei). Cum era și de așteptat, poliția l-a arestat pe loc, fiind cel mai la îndemînă lucru pe care-l putea face, deoarece paznicul nu auzise nici o mișcare, nici o împușcătură, nici o bruscare, nici un pocnet de ușă. Dar după ce l-a condus la sediul ei, poliția a trebuit să-l pună în libertate pentru lipsă de probe evidente. Paznicul s-a simțit jignit și a reacționat, probabil sub imboldul altor forțe care exploatează spectaculos și fructuos asemenea întîmplări, și a introdus o acțiune în tribunal, constituindu-se parte civilă lezată și cerînd despăgubiri de peste un milion de dolari.

Este ultimul episod, devenit public, al unei întîmplări atît de macabre, cum credeam că numai în filme se poate vedea și asupra căreia planează un nesfîrșit mister. Deocamdată poliția își dovedește agilitatea în a sări de pe o pantă a cercetărilor pe alta, pentru a se declara dezamăgită de ceea ce făcuse pînă atunci. Este singura latură mai comică a afacerii. Restul este învăluit într-o nesfîrșită tristețe.

Mircea ALEXANDRESCU

În ochi se citește îngrijorarea viitoarei mame...

Sharon Tate avusese spectrul morții încă în «Balul vampirilor»

filmul
și
moda

O pieptănătură pentru un cap de vedetă

...și pentru fiecare zi.

CA-N VIAȚĂ, CA-N FILME

În sălile obscure ale cinematografelor are loc o operație magică: se fabrică felul nostru de a arăta peste foarte puțină vreme.

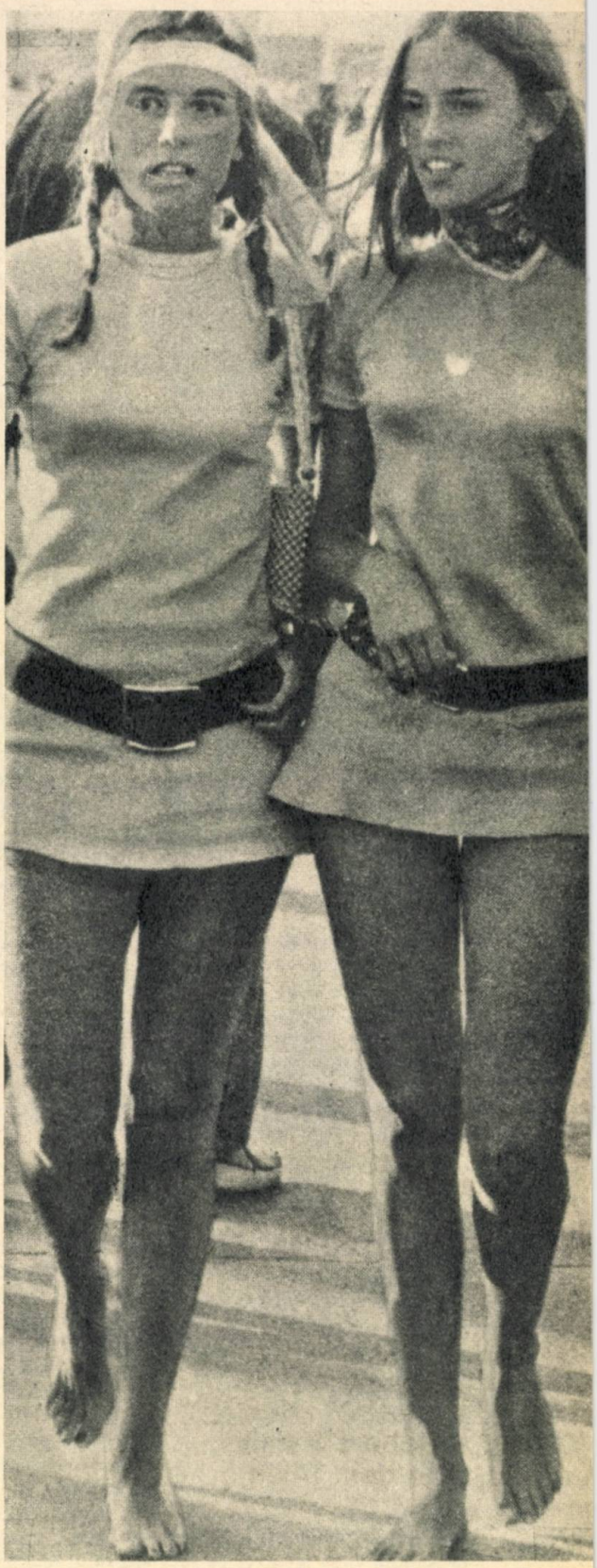
Estetismul lui Oscar Wilde a produs năstrușnica idee că nu arta copiază natura, ci dimpotrivă, natura copiază arta. Altfel zis, peisajele încep să semene maeștrilor, oamenii cu personajele de roman, toată societatea secolului XIX a ieșit din capul autorului «Comediei umane». Wilde nu știa că descoperirea cinematografului va preface această butadă într-o profeție. Cine nu bagă de seamă azi că lumea se piaptănă, se îmbracă, se poartă «ca-n filme»? Cinematograful provoacă pe o scară uriașă, continentală, proliferarea chiar și a fizionomiilor stelelor sale. Viața se umple brusc și succesiv cu copiile lor. Pe stradă ne ciocnim de «brigitte» și «ursule», după cum după război întîlneam reluat în serie chipul Alidei Vali. Orice june, care avea ambiții de cuceritor, se străduia odată să semene cu Rudolph Valentino; azi îl imită pe Belmondo sau pe Delon.

Obiectele se nasc și mor

E neîndoios că cinematograful dictează *moda*. Dar ce înseamnă aceasta decît înfățișarea pe care o ia realitatea. În sălile obscure ale cinematografelor are loc o stranie operație magică: se fabrică felul nostru de a arăta peste foarte puțină vreme. Dar să nu împing lucrurile prea departe. Să rămînem la simplul fenomen al *modei*, cu tot ce implică el ca act social.

Se știe că numeroși factori acționează în direcția provocării și întreținerii lui. Industria vestimentară are interesul ca produsele ei să se consume, să fie mereu înlocuite cu altele noi. Mobilele, automobilele, dar ce spun, pînă și brichetele se cer schimbate înainte de a se uza. Din rațiuni comerciale, societatea modernă silește lucrurile să treacă prin vîrstele omenești. Obiectele se năsteau și mureau; ele nu cunoșteau o tinerețe și o bătrînețe; moda le obligă să o aibă într-un chip foarte marcat. De ce însă

Mini-fusta, mai întîi o sfidare (B. B.)



...apoi un obicei al străzi

O degajare á la Belmondo

...sau à la Cornel Fugaru

cinematograful izbuteşte mai mult ca oricare alte mijloace (reclame, magazine ilustrate, vitrine, expoziţii) să creeze acest sentiment public? Cauza mi se pare a rezida în însăşi natura dublă şi misterioasă a filmului. El dă în acelaşi timp senzaţia realităţii nemijlocite şi a visului. Modelele care prezintă creaţiile noi ale unei case, capătă fatal, trimise să se plimbe prin oraş, o alură excentrică, extravagantă. Lumea le priveşte cu curiozitate, dar nu se simte îndemnată să le imite neapărat. Într-o vitrină manechinele îşi păstrează un aer insolit. Aţi observat că tocmai spre a îndepărta acest sentiment, publicitatea modernă caută să se însereze în viaţa cotidiană. Vitrinele se populează cu obiecte familiare, vor să reconstituie o ambianţă cunoscută, în care modelul nou să demonstreze că se mişcă natural. Aşa se fac şi cele mai multe reclame în ziare şi reviste. O nouă pieptănătură, un alt stil de fustă, o linie inedită a tocurilor la pantofi apare prezentată în cadrul realităţilor zilnice. Purtătoarea de mini-jupe aduce la semnat, ca secretară, corespondenţa. Duduia cu părul în coadă de cal pregăteşte un dejun la iarbă verde. Tînărul într-un scampolo de croială nouă pleacă să joace tenis, ş.a.m.d.

Loretta Young, o jalnică provincială

Pe ecranul cinematografic, această ambianţă integrată capătă o viaţă efectivă. Spectatorului, efectele modei, sub toate manifestările ei, îi apar ca date curente ale realităţii contemporane. Cum magia starurilor stîrneşte o inconştientă, dar foarte puternică dorinţă de identificare, senzaţia excentricităţii dispa-